فيكتور هيغو

# مُقدّمة كرومويل

«بيَان الرومانتيكية»

ترجمها عن الفرنسية وقدم لها، وشرَحها:

الدكتور علي نجيب إبراهيم

العنوان الأصلي للمقدّمة :

# PREFACE DE CROMOWEL

VICTOR HUGO

La Société d'Editions Littéraires et Artistiques
Librairie Paul Ollendorff, Paris 1912

# السؤال المحيّر...

تستدعي دراسة الآداب العالمية والنقد الدائر حولها وحدةً في جهود الدارسين والمترجمين العرب كي يتمكّن القارئ العربي من تكوين فكرة واضحة ومترابطة عن أدبٍ مُغاير لأدبه، وأذواق جمالية مغايرة لذوقه، وإن هي تقاطعت معه، فضلاً عن الأبعاد المعرفية التي قد تنفتح أمامه. وهذا مشروع ضخم يحتاج إلى مؤسّسات ثقافية وعلمية ضخمة تضطلع به، وربّما كانت الجامعات من أكثرها فعالية. فهل هذا هو الواقع؟ طبعاً: لا؛ لأن الجامعة بمنهاجها التدريسي الخاضع لعامل الزمن، لاتستطيع أن تغطي الملامح العامة لمفهوم «الأدب العالمي» ومراحل تطوُّره عبر التاريخ، إلا تغطية جزئية ومن خلال مقرّرين يُدَرّسان في فصل دراسي واحد ـ في أقسام اللغة العربية ـ هما: «الأدب المقارن» و «ملامح الأدب والنقد في الغرب». ومع أن إمكانات الإفادة من إصدارات دُوْرِ النشر في الوطن العربي ـ في مجال الترجمة والتأليف ـ قد تتوفّر في حدودها الدُّنيا، فمن الصعب التعويل عليها؛ فهي ـ من جهة أولى ـ غير منظمة، ومراجعها الخاضعة لاعتبارات النشر

والتسويق غير مرتبطة ببرامج الجامعات العربية من جهة ثانية.

إذاً لابُدّ، والحال هذه، من مواجهةٍ أحدى لمسألة «الأدب العالمي» لسنا الان في موضع بحثها إلاّ ضمن إطار الهموم التدريسية الناتجة عنها، والتي نودُّ أن نخرج منها بفضل البحث الجادّ عن أقرب الموارد المعرفية القمينة بإخراجنا وإخراج طُلاّبنا من دائرة الحيرة. ودائرة الحيرة واسعة، لكنّ سؤالاً واحداً قد يُلخّصها: كيف يمكن أن ندرس «ملامح الأدب والنقد في الغرب» في مقرّر واحد، وكتاب واحد، وعام واحد؟!...

يتبيّن من الكتب المقرّرة[1] على الطّلبة في جامعاتنا أن اهتمام المؤلّفين مُنْصَبٌّ على عصور الآداب الغربية، والتيارات أو المدارس التي ظهرت خلالها.

ولانجد وسيلة أخرى أنجع من هذه الطريقة في محاولة الإحاطة بآداب تمتدّ منذ القرن الثامن قبل الميلاد حتى أيامنا الحاضرة. فثمة ثلاثة آلاف عام من تاريخ الحضارة الإنسانية يتحتّم على طُلاّبنا الاطّلاع عليه في حقلي الأدب والنقد. وإعداد المداخل أو المختصرات كالكتب التي ذكرناها يزوّدهم بفكرة عامة عن ذلك. وتبقى أمامهم مشكلة غياب النصوص القديمة والحديثة، والتي يتصدّى لها أساتذتهم بسعي حثيث لتأمينها ضمن ما تُتيحه الظروف العامة والخاصة. ويُساعدهم في سعْيهم إغناء مكّتبة الجامعة بالمزيد من

---

[1] – هناك في الواقع كتابان أساسيان: 1) ـ المدخل إلى الأدب الأوروبي، د. فؤاد مرعي، حلب 1972، ويُدرّس في جامعتي حلب وتشرين.2) ـ جوانب من الأدب والنقد في الغرب، د. حسام الخطيب، دمشق، ط4، 1990، وقد طوّره الدكتور الخطيب عن كتابه السابق «الأدب الأوربي، تطوُّره ونشأة مذاهبه، دمشق 1972، ويُدرّس في جامعتي دمشق والبعث.

أما الكتاب الثالث وعنوانه «مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية» للدكتور عماد حاتم، منشورات الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس 1979، فهو مرجع غير متوفر بالصورة المطلوبة.

الملاحم والمسرحيات والروايات، وكتب النقد الأجنبي بلغاتها الأصلية، أو بترجمتها العربية.

بيد أن بعض الروائع الأدبية غير متوفّر كـ «الديكاميرون» أو حكايا الليالي العشر للكاتب الإيطالي «بوكاتشيو»، و «غارغانتوا وبنتاغرُيْل» للكاتب الفرنسي «رابيلـه»، و «دون كيشوت» للكاتب الإسباني «سرفانتس»، و «الفردوس المفقود» للكاتب الانكليزي «مِلْتون» وغيرها. قد يكون أغلبها مُتَرجماً إلى اللغة العربية، ونافداً من الأسواق. لذا يتوجّب أن تُعاد طباعة ما هو مُترجم، أو تصويره، أو إعادة ترجمته إذا أمكن، وترجمة غير المترجم. ولا ضَيْر في أن تتعدَّد الترجمات بشرط أن تَنِدَّ كلُّ ترجمة عن نظرة خاصة إلى النصّ المعني.

وهكذا تقع ترجمتنا لمقدمة كرومويل في قائمة الاحتمالات التي من شأنها أن تسدَّ ثغرة أو طرفاً من ثغرةٍ من دائرة الحيرة؛ لأنها، في الحقيقة، لا تنطوي على حلّ حاسم لمشكلة دراسة الأدب العالمي وملامح الأدب والنقد في الغرب. وجملة ما قد تحمله من فائدة أنها ستحمل من الأطروحات النقدية التي دافع عنها فيكتور هيغو في ضوء قراءاته لتراثه الأدبي والنقدي،منطلقاً لتحليل بعض ظواهر الأدب والنقد بحسب تسلسلها في مقدّمة كرومويل. أي أننا سنتجاوز الترجمة إلى الشرح، وبذلك نستجيب لضرورتين هامتين:

1) - ضرورة توفير نصّ المقدّمة كاملاً مع إخضاعه لنظرة منهجية تجعل قراءته واضحة؛ لأن هيغو صبّ أفكاره دفعة واحدة مُطوِّراً الأفكار العامة والجزئية على نَسَق واحد ومستعيناً بذاكرته للاستشهاد بالأمثلة الشعرية، والأسماء والمسرحيات، والمواقف، والشخصيات، ممّا يعرقل ذهن المتتّبع لفكرته التي يبغي الوصول إليها. على أن إخضاع النص المترجَم للنظرة المنهجية لايعني تغيير نَسَق أفكاره، أو وَضْع فقرة في

مكان فقرة أخرى، ولايعني التصرُّف في الترجمة.فما سنقوم به لايتعدّى تقسيم النص إلى عدّة أقسام تدلُّ على الموضوعات والقضايا التي يعالجها المؤلّف. وقد نقدّم لكلّ قسم، عند اللزوم، إضاءة نقدية أو تاريخية تُساهم في جلاء غموضه، أو في التذكير بما يُقارب موضوعه. أما الترجمة فستكون وفيةً للنص الأصلي، لاتعدّل فيه، ولاتحذف منه شيئاً.

2) ـ ضرورة التعليق على استشهادات هيغو الغزيرة، والممتدّة تقريباً على مجمل تاريخ الأدب الأوروبي، بدءاً بالعصر اليوناني وانتهاء بأواخر القرن الثامن عشر، وبدايات القرن التاسع عشر. وليست الغاية من التعليق على هذه الاستشهادات تضخيم الحواشي، وتطويلها لتحلّ محلّ النص، أو لتُذيَّل به. وربما أدى التعليق إلى ذلك دون أن ندري. لكننا، بطبيعة الحال، لن نترك الحواشي تتحكّم بسيرورة النص، بل ـ على العكس ـ سنوظّفها لإظهار هذه السيرورة، حيث يبدو النص جزءاً من تاريخ الأدب، والنقد الأوروبيين، لامجرّد مقدّمة لمسرحية. ومن ثمّ نأمل أن نصل إلى دراسة مُركّبة تتخلّى عن العَرْض التاريخي للروائع الأدبية ومضامينها، وتسبرها سبْراً نقدياً يجمع بين تكثيف الأفكار وتعميق روابطها الجمالية داخل النص، وخارجه في المحيط الثقافي والاجتماعي والتاريخي.

ولئن كان هيغو قد أعطى في مقدّمته تصوُّراً عن العصور التي مرّ بها الأدب الأوروبي يختلف عن التقسيمات المعروفة في تاريخ هذه الأدب، فإننا سنعمد إلى إبراز الظواهر الأدبية والنقدية التي رسمت كلّ عصر دون إغفال الخطّ الصاعد لتطوُّر بعضها، واستمراره، والخط الهابط أو المنقطع نتيجة انحسار بعضها الآخر أو تحوُّله في مسار آخر كما حصل للشكل الملحمي مثلاً. وربّما أعدنا النظر في بعض المقولات المعروفة في نظرية

الأدب لتحديد كيفية الانتقال من عصر إلى عصر آخر، ونصيب كلّ عصر في العصر الذي يليه. فتاريخ الأدب، كما تاريخ الفكر، ليس - في نظرنا - تواليَ أحداث على خط زمني مستقيم. وعندما يتعلّق الأمر بالأساليب الفنية، والتقنية، لايُقَدِّم التسلسل التاريخي فائدة نقدية تُذكر بمعزل عن انبعاث العصور قديمها في حديثها، ونهوضها جميعاً بتشييد هذه الظاهرة العظيمة: الأدب. وإن لم يكن لكلّ عصر ميزاته، وإضافاته على ما سَبَقه، سار انحطاطاً في مسار التاريخ. وحتى الانحطاط يحمل بذوراً خاصة تفعل فعلها داخل كيانه الضعيف لتنهض به من جديد.

لقد أسّس هيغو نظريته في تاريخ الأدب وجماليته على مبادىء الحركة الرومانتيكية كما سنرى. ونحن نخمّن أن فهم هذه المبادىء يتطلّب أن تُقارَن بمبادىء التيارات التي سبقتها، ولا سيما الكلاسيكية وما جسّدها من مؤلّفات أدبية ونقدية. وهكذا سنكون مدعوين منهجياً للعودة من القرن التاسع عشر إلى القرن السابع عشر، ومن ثمّة إلى الأدب الأوروبي القديم، اليوناني والروماني بعد المرور بالعصر الوسيط. لذا، وحرصاً منّا على تعزيز النظرة النقدية المركّبة، سنتعرّض للمدارس الأدبية بوصفها مقولات جمالية - أسلوبية - تاريخية، تتناقض في أغلب جوانبها، وتتعاضد في بعضها الآخر، ولايمكن — في أيّ حال من الأحوال - أن تنبَتّ عُرى وحداتها عن الأخرى. شأنها شأن تيارات الفلسفة والفكر عامة؛ حيث نجد الأفلاطونية مُنبثّة في المسيحية عند الكاتب اللاتيني القدّيس أوغسطين (354 - 430) الذي عبَّر عن تآلف الفلسفتين في كتابيه «مدينة الله» و «عن الرحمة». كما نجد المسيحية بعد أفولها مع عصر النهضة، تعود، في بداية القرن التاسع عشر، لتصير قاعدة فكرية لزعماء الرومانتيكيين، وعلى رأسهم شاتوبريان، وفيكتور هيغو كما سيمرّ معنا لاحقاً. إنه تفاعل تيارات الفكر واندفاعاته ضمن مجرى التطوّر المتعدّد الجوانب الذي لايقدّم فيه انتشار هذا الفكر أو ذاك خلال مرحلة معينة من مراحل التاريخ إلا مظهر

التغيُّر الفاصل بينه وبين ما كان سائداً قبله. ومظهر التغيُّر قد يكون ثورةً أو عاملاً هامّاً من عواملها، لكنّ الثورة على الماضي لاتتأتّى إلا باستيعابه وتمثُّلِ ما أدى إلى جموده، وما يودي إلى إعادة إنهاضه، والمساهمة في تقدُّمه.

وما يُقال عن التاريخ من هذا المنحى يُقال عن الأدب والفن، حتى إن محاولات الدارسين السابقين هيغو بدءاً من بدايات القرن الثامن عشر، لم تخرج، في تفسيرها للتاريخ على حقيقة اختلاف مراحل تطوّره وتداخُلها في آن معاً. لكنّ هيغو يختلف عن سابقيه في أنه ركّز على الأوجه الأدبية لظواهر التاريخ، واستنبط بعض القضايا الهامة المتعلّقة بفنون الأدب وأجناسه، وبفن الدراما خاصّة. وكان في تفنيده لقواعد الكلاسكية يسلّط الضوء على مفهوم العبقرية بوصفها معياراً جوهرياً من معايير الإبداع الأصيل. إضافة إلى أن مقدّمته تفرّعت إلى أكثر من اتجاه، وساهمت في إثارة كثير من التساؤلات، وعسى أن يعثر القارىء فيها على إجابات كليّة أو جزئية توصل الضوء إلى الزوايا العاتمة، أو تنبش المخبوء وتعيده إلى حركة الحياة.

ومع إيماننا بأن ترجمتنا وشرحنا لمقدّمة كرومويل ينبغي أن يكونا بعيدَيْن كلّ البُعد عن اختزال فعل القراءة، وقصْره على ما يشبه الملخّصات التي ولّى عهدُها، فقُصارى ما نودُّ بلوغه من عملنا هو أن نضع التساؤلات المذكورة في مكانها الصحيح، وفق منهج محدَّد، وبأسلوب عربي سليم وواضح، يعود على من يتناولها بالقراءة والدرس ببعض الفائدة، أو يدلّه على ما يمكن أن يقرأ من نصوص الأدب الأوربي التي لاتغني عنها المقدّمات في أية حال، وكان الله وليّ التوفيق.

# فيكتور هيغو وعصره

كان البحث عن جوهر العلاقة بين الكاتب وعصره، ولايزال، واحداً من أكثر الأسئلة إلحاحاً في تاريخ الأدب والنقد، ومن أكثرها تعقيداً أيضاً. فمن جانب يمكن أن ينحصر الكلام على هذا الموضوع بالفترة التي عاشها الكاتب، ومن جانب آخر قد لاتُمثّل حياة الكاتب سوى ملمح بسيط من ملامح العصر. وفي هذه الحال لايكفي السرد التاريخي لحياة الكاتب في جلاء علاقته بعصره التي تتطلّب ملاحقة الخطوط التاريخية والفكرية التي تكوّن نسيج الحركة الاجتماعية العامة. وعصره لايتحدّد بتاريخي ولادته ووفاته؛ فثمة امتدادات سابقة عليهما، ولاحقة لهما، تسهم إسهاماً فعّالاً في إدراك ما خضع له من مؤثّرات، وما ولّدت مؤلّفاته من تأثيرات كلية أو جزئية.

والحقيقة أن تطويق الامتدادات المذكورة التي تتخطى الفترة بين 1802 و 1885

ـ وهذا عمر فيكتور هيغو ـ أمرٌ معقّد ويحتاج إلى المزيد من التروّي وضبط الأحكـام، ولاسيّما عندما تتعلّق القضية بكاتب يحمل في داخله تراث مجموعة من العصور كـأيٍّ من الكُتّاب العظماء. إلا أننا سنحاول ـ ونحن نُراعي دقّة المنهج ـ أن نلجأ إلى السـمة الغالبة على جملة مؤلّفاته خلال مرحلة معينة من حياته الأدبية أو خلال أكثر من مرحلة. فالمتغيّرات التي طرأت على الواقع السياسي والفكـري في أوروبـا في النصف الأول من القرن التاسع عشر فعلت فعلها في حياة هيغو الأدبية والفكرية. فاتخذ منهـا مواقف متباينة، ولكنه بقي ملتزماً على العموم بمبـادىء الحركـة الرومانتيكيـة الوليـدة التي خطّ مبادئها في مقدّمات مؤلّفاتـه الأولى: مقدّمـة الغنائيـات (1822)،[2] ومقدّمـة كرومويـل (1827)،[3] ومقدّمـة الشرقيات (1828).[4] فـإذا كـانت المبــادىء الأدبيــة للرومانتيكية معارضة للمُثُل الجمالية والأسلوبية للمدرسة الكلاسيكية

السائدة في الأدب الأوروبي حتى نهاية القـرن الثـامن عشـر، فـإن إرهاصاتهـا كانت تنتش في تربة القرن الثامن عشر نفسه، أي في تربة التمهيد الفلسـفي التنويري للثورة الفرنسية. بل إنّ هناك من يُرجع البداية إلى رونيـه ديكـارت (1596 ـ 1650) مؤسّس الفلسفة الحديثة، والأب الروحي للثـورة الفرنسية[5] بوصفهـا إنجـازاً أوروبيـاً على أوسع نطاق، إذ انطلقت من فرنسا وعادت إليها. فكيف كان ذلك؟

---

2 – Preface des odes

3 – Preface de cromowel

4 – Preface des orientales

5 – انظر: رسل (برتراند)، حكمة الغرب، ترجمة د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ج2، ط1، 1983، ص67. وانظر: د. أمين (عثمان) التأمُّلات في الفلسفة الأولى لديكارت، تراث الإنسـانية، مجلد1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، بلا تاريخ، ص77.

لقد أدّى المنهج الفلسفي لديكارت بانتصاره للبحث الحرّ، وتأييده لسلطة العقل إلى إحياء التراث العقلي الذي صار سبينوزا (1694 - 1778)، وليبنتز (1646 – 1716) من أكبر دُعاته في القرن السابع عشر،[6] وكذلك إلى ولادة الفلسفة التجريبية الانكليزية التي يمثّلها لوك (1632 - 1704)، وباركلي (1685 - 1753)، وهيوم (1711 - 1776).[6]

و لم تكن انكلترا مهداً لنمو هذه الفلسفة من باب المصادفة؛ لأن جملة من العوامل توفّرت لها وساعدت على انتشارها كالإصلاح الديني الذي بسط ظلّه مع انتشار الفكر الليبرالي البروتستانتي الداعي إلى أن الفرد حُرّ في تسوية أموره مع الله بالطريقة التي يراها مناسبة، ومع النمو الاقتصادي المترافق مع صعود الطبقات الوسطى وما كانت تحقّقه من تقدُّم في حركة التجارة وتنشيط رؤوس الأموال. وهكذا برزت الفردية في الميدانين الاقتصادي والفلسفي معزِّزة صراع الطبقة الوسطى ضد السلطة المطلقة للملوك، وكان ديكارت أوّل من عبّر عن النزعة الفردية بمقولته المشهورة: أنا أفكّر، إذاً أنا موجود. وعلى مابين العقلانية الديكارتية ذات الأساس الميتافيزيقي، والبروتستانية، وتطوُّر الأفكار الاقتصادية ونمو التجارة من تباعد ظاهري، تبقى ليبرالية القرن السابع عشر هي النظام الأوّل لهذه التوجُّهات الفكرية المتدفقة في تيار واحد يعارض تيار الطغيان السياسي والديني والاقتصادي والعقلي الموروث من القرون الوسطى.

لكنْ إذا كانت انكلترا مهيّأة للقيام بالثورة، فلماذا قامت الثورة في فرنسا، وفي

---

[6] – انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص.ص 70 – 139. وانظر: فرجز (آ)، تاريخ الفلاسفة الموضّح بالنصوص، (بالفرنسية)، فرناند ناثان، باريس 1966، ص162 و 175.

القرن التالي، ولم تَقُم فيها؟

قد يبدو في هذا التساؤل شيء من التبسيط وقسْرالمنهج للإجابة على أسئلة لاداعي لها طالما أن الذي حدث حدث وانتهى، وطالما أن الإشكال بجملته وتفصيله لايمتّ إلى فيكتور هيغو بصلة. ومع ذلك تظلّ إثارته مشروعة من الزاوية التحليلية التي ينبغي اعتمادها في دراسة تاريخ الفكر. ثم إن العلاقة بينه وبين فيكتور هيغو تستند إلى أكثر من نقطة،وليست الامتدادات التاريخية السابقة لعصره إلا واحدة منها. فمقدّمة كرومويل تستقي نموذجها الدرامي الأوّل - وهو شكسبير - من انكلترا، ومسرحيته نفسها تجسيد درامي لشخصية سياسية انكليزية أيضاً. وفوق ذلك، كان من الطبيعي أن تقود الثورة الصناعية في انكلترا إلى ثورة اجتماعية تقلب النظام الملكي، لأن الحكومات أضحت عقبات حقيقية في سبيل التطوُّر التجاري الحرّ الذي يتحتّم أن تُسَنّ له قوانين وأنظمة جديدة. إلا أن الانكليز - كما يرى برتراند رسل -[7] اختاروا الحلول الوسطى لخلق التوازن بين السلطة الملكية والطبقة التجارية عن طريق البرلمان الذي شجّع التجارة الانكليزية إلى أبعد الحدود على حساب تجارة المستعمرات، ولا سيّما في أمريكا والهند. وترافق ذلك مع انتقال السطوة عل البحار من هولندا إلى انكلترا،[8] مما نشّط الاقتصاد في الداخل، وخلق توازناً اجتماعياً توسّعت جغرافية انكلترا على قاعدته لتستجيب لحركة التصنيع السريعة.[8]

هذا من جهة، ومن جهة ثانية اعتمد ضغط المستعمرات الانكليزية، وأمريكا خاصة، وهي نسعى إلى التحرُّر، اعتماداً كلياً على فكر عصر التنوير الفرنسي، وعلى

---

7 - حكمة الغرب، نفسه، ص104.

8 - انظر: ديورانت (ول)، تاريخ الحضارة، مجلد41 - 42، ج2، دار الجيل1988، ص30.

دعم فرنسا ـ المنافس الاستعماري الأوّل لانكلترا ـ لحركة التحرُّر الأمريكية. فكان لابدّ من توجّه انكلترا إلى خوض الحروب في أوروبا وأمريكا كي تبقى الأمبراطورية الأقوى في العالم. فبقي حصن الحلول الوسطى منيعاً على أية ثورة اجتماعية فيها. والحال أنها كانت قِبْلةً للمنوّرين الفرنسيين؛ إذ اختارها فولتير منفىً له (1726 – 1729)،[9] كما أقام فيها نقيضه الفكري جان جاك روسو، عند صديقه الفيلسوف الانكليزي «هيوم» (من1765 - 1767).[10] وهذا التواصل بين المفكّرين ظاهرة هامة من ظواهر القرن الثامن عشر.

أمّا في فرنسا فكانت التقسيمات الاجتماعية أكثر وضوحاً؛ إذ إنّ القرن السابع عشر كان عصر سيادة السلطة الملكية الارستقراطية، وسلطة رجال الدين، على حساب الطبقة الثالثة أو الشعب. وبدءاً من الثلث الثاني للقرن الثامن عشر بدأت هذه السلطات تنحدر: فالسلطة الملكية استخدمت القوة في فرض سُلطانها، بينما راحت الطبقة الارستقراطية تتغنّى بمبادىء أخلاقية لم تعد تلتزم بها، وصارت الكنيسة موئلاً للخلافات الدينية. وعرفت فرنسا من موت الملك الشمس (لويس الرابع عشر) سنة 1751 حتى سنة 1748 حيث صدر كتاب «روح القوانين» لـ «مونتسكيو»، فترة التحضير لأفكار العصر التنويري الذي تمخّض عن تدمير مفهوم السلطة في كثير من الميادين، في السياسة والمجتمع، وفي الدين المعتمد على الخطيئة الأولى والناظر إلى الطبيعة الإنسانية أنها ضعيفة وفاسدة بدئياً وهي بحاجة إلى دليل يقوّمها. وجاء فكر

---

[9] – انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الخامس. باريس 1987، ص.ص 3024 – 3205. وانظر: معجم بورداس عن الأدب الفرنسي، باريس 1985، ص.ص 806 - 808.

[10] – انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الثالث، باريس 1987، ص1565.

التنوير ليؤكّد أن الإنسان خيّرٌ بطبيعته، والمجتمع هو الذي يُعيقه، وضمان توقه إلى المثل الأعلى هو قلْب العلاقات الاجتماعية لإصلاحها.

واتجهت الفلسفة المؤمنة بحرية الفكر الفردي، والمنطلقة من وجوب النضال الواقعي، إلى الرأي العام الذي لم يعد مقتصراً على البلاط، بل تجاوزه ليشمل الصالونات الفكرية والأدبية، وأصحاب الضمائر الحرّة، والمثقفين البورجوازيين[11]. وكما تحوّلت الفلسفة بذلك، من المجال النظري إلى المجال الواقعي، تحوّل العلم الذي تكفّلت الموسوعة[12] بنشره بين الناس، وتعريفهم بآخر تطوّراته.

ولاقت أفكار المنوّرين الانكليز والفرنسيين صدىً واسعاً في أمريكا الساعية إلى الاستقلال، ولاسيّما في كتابات بنيامين فرانكلين (1706 ـ 1790) الذي التقى بالفيلسوف الانكليزي «هيوم»، خلال إقامته في انكلترا (من1757 - 1762). حتى إن إعلان الاستقلال الأمريكي الذي صاغه توماس جيفرسون (1743 ـ 1826)، ودقّقه فرانكلين فيما بعد، يستند على المبادئ التنويرية، وعلى أفكار الفلاسفة مثل جون لوك[13]. وقد عادت كتابات فرانكلين وجيفرسون وغيرهما لتمارس تأثيرها في

11 ـ انظر: كالفية (ج)، تاريخ الأدب الفرنسي (بالفرنسية)، باريس 1920، ص443.

12 ـ الموسوعة L'Encyclopedie معجم فرنسي موسّع في العلوم، مستوحى من معجم انكليزي مشابه كتبه «شامبير» عام 1729. تولّى إدارتها المفكرّ والفيلسوف الفرنسي دوني ديدرو (1713 ـ 1784)، كتب فيها فلاسفة العصر أمثال دالامبير، ومونتسكيو، وفولتير، وهولباخ، وكيزني، ودوبانتون، وتيرغو، ومارمونتيل، وهليفيتيوس، وجان جاك روسو، وجوكور. وساهمت الموسوعة في تعريف الناس بتطوّرات العلوم والفكر في الميادين كلها. وتُعتبر مقدّمتها التي حرّرها دالامبير لوحة شاملة لمعارف العصر.

13 ـ انظر: هاي (بيتر)، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، ترجمة هيثم حجازي، وزارة الثقافة، دمشق 1990. ص.ص 21 - 22.

أوربا، وخاصة في فرنسا، ولتكون بالإضافة إلى الحميّة التي أثارتها حرب الاستقلال الأمريكية، عاملاً من عوامل قيام الثورة الفرنسية سنة 1789. ولعلّ الحقيقة ـ كما يرى ج. ب. بيري ـ «تكمن في قول «أكتون» البليغ: «إن التقاء النظرية الفرنسية بالمثال الأمريكي قد أدى إلى اندلاع الثورة»[14].

اصطبغت فلسفة الموسوعيين بتفاؤلية واضحة انبعثت في قادة الثورة الفرنسية وهم يلاحظون أن فساد الحكومة والكنيسة هيّأت عقول الناس لتلقيّ بذور الأفكار الثورية. غير أن جان جاك روسو (1712 ـ 1778) كان يحمل على الحضارة أنها تُفسد الطبيعة الإنسانية، وعلى العقل أنه مُضَلِّل لا يدلُّنا على الحقيقة[15]. لذلك دعا إلى ضرورة اعتماد الإنسان على مشاعره الطبيعية الخليقة بهدايته إلى الطريق الصحيحة، أي إلى ما يُدعى بالدين الطبيعي Naturisme . فكلما ابتعد الإنسان عن الحال البدائية البسيطة أصبح أكثر تعاسة؛ لأن الحضارة تنطوي على الفساد. وما التطوُّر الاجتماعي سوى خطيئة جسيمة. أما النموذج الذي استهواه ـ وهو نموذج مثل أعلى اجتماعي طوباوي ـ فلا يزيد على الوجود الأركادي[16]، وترافقت فلسفته مع اتجاهه الديموقراطي ومناصرته للشعب على فولتير.ونبع منهجه الجديد من مقارنته بين ترف الأغنياء في البلاط الفرنسي، والأوضاع القاسية للفلاحين الجاهلين[17]. فبرزت في خُطَبه الحماسية معالم الاحتجاج على العلاقات

---

14 ـ انظر: بيري (ج.ب)، فكرة التقدُّم (بحث في نشأتها وتطوُّرها، ترجمة عارف حديفة) وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص194.

15 ـ انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص155.

16 ـ تتلخّص فلسفة روسو من هذا الجانب بـ «الحنين إلى أركاديا» الإقليم اليوناني القديم الذي كان يقطنه شعب بدائي استلهم الشعراء من حياته كثيراً من القصائد الرعوية.

17 ـ انظر: فكرة التقُّدم، نفسه، ص177.

الرأسمالية، حاملة معها البوادر الأولى للحركة الرومانتيكية،18 من حيث هي صرخة العاطفة في وجه العقل، وصرخة الطبيعة الإنسانية البسيطة في وجه التقنية وتقسيم العمل اللذين أفقدا الفرد ذاته، وجوهر شخصيته. 18

وسرعان ما انتقلت فلسفة روسو إلى ألمانيا التي استجاب فلاسفتها الكثير من أطروحاتها، وانطلقوا منها لتعميق المدرسة الرومانتيكية الألمانية. وكان عمانوئيل كانت (1724 ـ 1804) من أكثر المشادوين إلى الفيلسوف الفرنسي، وهو الذي سمّاه بـ «نيوتن» الأخلاق[19]. ومن ألمانيا، وعلى وجه الدقة، من النظرية الجمالية للأخوين شليغل، ونظرية نوفاليس المتأثر بهما، وبـ «فيخته»، تسرّبت مبادئ الرومانتيكية إلى الأدب الفرنسي[19]، وكانت «مدام دوستال» (1766 ـ 1817) صلة الوصل بين الأدبين الألماني والفرنسي، كما يمكن اعتبار مؤلفاتها فاتحة عصر أدبي جديد بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر، وهو عصر فيكتور هيغو. فإزاء التحوّلات الفكرية والاجتماعية في نهاية القرن الثامن عشر تجمّدت الأشكال الأدبية الكلاسيكية، وغدت عقيمة لا روح فيها. وفي الفترة الواقعة بين قيام الثورة الفرنسية (1789) وتأليف شاتوبريان لكتابة «عبقرية المسيحية» (1802)، عجز الأدب عن مواكبة الحياة، ربّما لأنه لم يكن يستطيع أن يتخيّل قسوةً تضارع قسوة الواقع ودمويّته[20].

---

18 ـ انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص152، وانظر فيشر (أرنست)، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، بلا تاريخ، ص.ص 36 ـ 64.

19 ـ انظر: د. حلمي مطر (أميرة)، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة القاهرة 1974، ص127.

20 ـ انظر: باندولفي (فيتو)، تاريخ المسرح، الجزء الثالث، ترجمة الأب إلياس زحلاوي وزارة الثقافة، دمشق1984، ص،ص 225 ـ 231.

كما ضعفت الكوميديا والتراجيديا، لأنهماخضعتا خضوعا تاماً لسيطرة الموسوعيين، إذ اقتربت التراجيديا من هموم الشعب، وهجرت الكوميديا الطرافة والنكتة لتخوض في موضوعات جدّيّة تعليمية[21].

ومع نهايات القرن الثامن عشر تولّد جنس مسرحي جديد يخلط الكوميديا بالتراجيديا هو الميلودراما التي كانت تُعرض في الشوارع أمام الناس. ويُرجّح الدارسون أنها، على خلوّها من أية قيمة أدبية، مقدّمة هامة لولادة نظرية الدراما البورجوازية[22]، وبالتالي لولادة الدراما الرومانتيكية التي أعلن هيغو مبادئها في مقدّمته عام1827، حيث كانت الكلاسيكية قد نضبَتْ تماماً أمام حيوية الأدب الجديد واندفاعه مع نموّ النزعة الفردية Individualisme، ليخاطب في الإنسان شعوره وإحساسه قبل عقله. فبقدر ما توجّهت الرومانتيكية إلى الذات الإنسانية وتلوُّن دواخلها، وتحوُّلات أشكال الواقع المحيط بها، بقدر ما جعلت المعطيات الفردية كالخيال والحلم والعاطفة متقدّمة على معطيات الظروف الموضوعية. وبذا صار الذوق الشخصي سيّد الموقف، كما صار الأدب الناتج عنه أدباً جذّاباً يبحث عن جمهوره وسط قوىً جديدة أدّت، إلى رواجه كما حدّت من شطحاته. وكان أبرز هذه القوى النقد، والصحافة. أو لِنَقُل النقد الذي مارس سُلطته على الأدب في المجلاّت والجرائد المتزايدة الانتشار يوماً بعد يوم[23].

---

21 – انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص243.

22 – (4) – انظر لاغارد (آندريه) وميشار (لوران)، القرن التاسع عشر، منشورات بورداس، مونتريال،1969، ص231.

23 – انظر: كالفيه، تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص584.

ولّما أعطى النقد لنفسه حقّ الحكم على المؤلّفات الأدبية كلّها؛ لم يخلق حركات أدبية، إنما فكّك المدارس الضعيفة، وساعد على ردّات الفعل، مضخّماً سمعة بعض الأدباء، مُميتاً سمعة بعضهم الآخر. فتوسّعت سلطة الأدب أيضاً مع سقوط القواعد والقوانين، ومع تنامي عدد القرّاء المختلفي الأذواق والثقافة؛ إذ كانت سائر طرائق الكتابة تُلاقي المعجَبين والمنجذبين إليها. مما ولّد مفهوماً جديداً عن الكتابة، بعيداً عن انعزالية الكاتب، ولجوئه إلى بلاطات الملوك: فالكتابة حرفة، والكاتب يعيش من هذه الحرفة24.

وكان لهذا المفهوم الجديد، وللصحافة نتائج خطيرة ناجمة عن طابعها الإيجابي نفسه: فعلى الكاتب المتكسّب من صناعة الكتابة أن يفكّر بسرعة لتغذية الورق اليومي، وذلك على حساب تعميق الأفكار وأصالتها، وعلى حساب الفن الذي يصقلها. أما الكتّاب الكبار فقطفوا ثمار مؤلفاتهم دون أن يُفْسِدوا الفن أو يُضعِفوا مستواه24.

واتسم القرن التاسع عشر بظهور الأدب الأوروبي المعبّر عن تنامي الروح القومية مع ما يُرافقها من ألوان الطابع المحلّي الذي نادى الرومانتيكيون بضرورة إبرازه ومعالجته فنياً وأدبياً. و لم يَعُد ممكناً الفصل بين أدبِ أمّةٍ أوربية وأخرى، وكأنما انبعثت فلسفة روسو في القارّة كلها لتجعل الرومانتيكية حركة شاملة لا مجرّد صرخة معزولة. وكانت البداية، على الصعيد المسرحي، انتقالاً من معالجة موضوعات قديمة مُستقاة من تاريخ اليونانيين والرومان، المثل الأعلى للمدرسة الكلاسيكية، إلى معالجة موضوعات حديثة مأخوذة من تاريخ البلدان الأوربية. ففيكتور هيغو مثلاً يقدّم أربع

---

24 – نفسه، ص585.

مسرحيات، نأخذ اثنين من التاريخ الأسباني: «روي بلاس» Ruy Blas ، و«هرناني» Hernani ، وواحدة من التاريخ الانكليزي: «كرومويل» وواحدة من التاريخ الألماني: «البرغراف» Les Burgraves [25].

وهكذا انبسطت ظلال الرومانتيكية على «شاتوبريان» و «لامارتين» و «هيغو» و «جورج صاند» في فرنسا، و «ورد زورث» و «كولردج» و «بايرون» و «شلي» و «كيتس»[26] في بريطانيا، و «غوته» و «نوفاليس» و «شيللنغ»، والأخوين «شليغل» في ألمانيا، و «بوشكين» و «ليرمانتوف» في روسيا[27]. وما نذكره هاهنا أمثلة للتدليل على ظاهرة الأدب الأوربي ليس إلاّ.

ثمة أمران أيضاً لابُدّ من البحث فيهما لما لهما من أهمية في إضاءة طبيعة العصر الذي عاشه فيكتور هيغو، وروابطه مع العصور السابقة، والأمران هما: الحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى، ونظرية الإنسان العظيم. والمحور الذي نريد إدارة هاتين المسألتين حوله هو موقف هيغو بوصفه صائغ بيان الحركة الرومانتيكية.

## 1 - فيكتور هيغو والحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى

لو جاز لنا الفصل بين عصور الحضارة لَقُلْنا إن بين القرون الوسطى والرومانتيكية ثورتين: ثورة الإصلاح الديني المتولّدة من النهضة الأوروبية بصورة عامة، والثورة الفرنسية المتولّدة من عصر العقل وما هيّأت له الثورة الصناعية في

---

25 – انظر: د. هلال (محمد غنيمي)، الرومانتيكية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت 1973، ص220.

26 – انظر: د. الخطيب (حسام)، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق1990، ص.ص 148 – 149.

27 – انظر: الدروبي (سامي)، الرواية في الأدب الروسي، دار الكرمل، دمشق1982، ص.ص 42 - 49.

انكلترا بصورة خاصة كما رأينا. وفي هذه الحال يصير حنين الرومانتيكيين إلى القرون الوسطى عودة إلى الخلف، وسيراً بعكس اتجاه التطوُّر، أو يصير، بالأحرى، نكوصاً لفكرة التقدُّم على نحو ما يرى المفكّر الفرنسي «كوندورسيه» Condorcet (1743 ـ 1794) في كتابة «لوحة تاريخية مجملة لتقدُّم العقل الإنساني»[28]. فهو يقسم التاريخ إلى عشر مراحل تتقدّم المعرفة من خلالها، إلا أن المرحلة السادسة المتمثّلة بالعصور المظلمة شكّلت انقطاعاً عديم الجدوى للحركة السائرة إلى الأمام[29]. ومع أنه يفسّر التاريخ بالحركة التقدُّمية للمعرفة، يُلغي فاعلية القرون الوسطى والدين المسيحي كما ألغاهما الموسوعيون مثل فولتير وديدرو وغيرهما.

بيد أن حقيقة التاريخ لاتقبل التنصل الجذري بين عصوره؛ فما قد يبدو انقطاعاً في استمراريته لايعدو أن يكون سيرورة داخلية لاتلبث أن تظهر لتواصل مجراها وفق القوانين الموضوعية لحركة التاريخ. وهذا ما أدركه «سان سيمون» (1760 ـ 1825) تلميذ «كوندورسيه» عندما بيّن أن أستاذه لم يفهم المعنى الاجتماعي للدين، وما يُشبعه من حاجات عاطفية للإنسان. «فكما أنّ النظام الديني يقوم على أساس المرحلة المعاصرة للتطوُّر العلمي، كذلك يتوافق النظام السياسي لمرحلة ما مع النظام الديني. إن كلّ شيء متعلّق بالآخر. فلا تمثّل أوروبا العصر الوسيط انتصاراً مؤقتاً للظلامية، انتصاراً عقيماً وخزياً، بل مرحلة قيّمة وضرورية في التقدُّم الإنساني، مرحلة تحقّق فيها مبدأ رئيس من مبادىء التنظيم الاجتماعي هو العلاقة الصحيحة بين القوى الروحية والزمنية»[29]

---

28 – Esquisse d un tableau historique des progres de l esprit humain, 1793 - 1794.

29 – فكرة التقدم، نفسه، ص257.

وعلى الرغم من أن مفكّري عصر النهضة الإنسانيين أبعدوا الدين عن شؤون الحياة الدنيا وقصروه على الاهتمام بالحياة الآخرة التي يضمنها بحسب تعاليم الكنيسة، وعلى الرغم من أنهم فصلوا بين العقيدة الإنسانية والعقيْدة المسيحية، ظلّ الطابع العام لفكرهم مسيحياً. وأفادت النهضة، وفي بدايتها خاصة، من العصور الوسطى على أكثر من صعيد؛ فشعراء النهضة الكبار ومنهم «مارو» Marot (1496-1544)[30]، التزموا بالأشكال الأدبية السائدة في القرن الخامس عشر، واحتفظوا ـ وهم يجهدون لإصلاح الشعر ـ بأجناسه وبطرائقه في التعبير. ونتيجة عدم نجاح هذه الخطوة الإصلاحية الخجولة، أعلنت جماعة الثريّا[31] La Pleiade الحرب ضد أدب العصر الوسيط برُمّته، ومَحتْه عملياً خلال ما يقرب من ثلاثة قرون.

وإذا كان أسلوب النهضة في العمارة قد غلب على المباني المدنية والقصور، فإنه قد اعتمد في فن التزيين والتوشية على الفن القوطي المزدهر في القرون الوسطى، وذلك قبل أن يسود الأسلوب الكلاسيكي[32].

وخلاصة القول أن القرون الوسطى ليست فراغاً في تاريخ الحضارة فهي تمثّل عصر الإيمان الذي سجّل إلى جانب المآسي المعروفة لرجال الدين المستغلّين لسطوة الكنيسة، نظاماً تعليمياً تآلف فيه علم اللاهوت مع المنطق الأرسطي، وانتشر في العالم

---

30 ـ انظر: كالفيه، تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه،ص104.

31 ـ تتكوّن هذه الجماعة من سبعة شعراء فرنسيين في عهد هنري الثاني، تولوا شرح نظرية المحاكاة التي أغنوا بوساطتها اللغة الفرنسية، وهؤلاء الشعراء هم : رونسار، ودوبلي، وريمي بلو، وجودل، ودورا، وبانف، وبيلوتيه. انظر: موسوعة Petit Robert ، ج2 باريس1981، ص1460. وانظر: د. غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط5 بيروت1962،ص24.

32 ـ كالفيه، نفسه، ص.ص 105-160، وص5 .

كله عبر مؤلفات «توما الاكويني» (1225–1274). وسجل إلى جانب الجمود الفكري والأدبي، تطوُّرَ شعر الرثاء اللاتيني المفعم بالشفقة والعاطفة. ويذهب «كالفيه» إلى حدّ تقويم الحروب الصليبية ـ ضدّ الكافرين أي غير المسيحيين ـ بأنها إنجاز من إنجازات عصر الإيمان،32 ربما لأن المسيحية كانت خلاله رمزاً لوحدة أوروبا.

وانتصرت الكلاسيكية أخيراً، واجتاحت أوروبا بعد أن رسمت مُثُلها العليا الجمالية والإنسانية في الفن الإيطالي، وبلغت أوجها في القرن السابع عشر الذي أعاد توحيد العقيدتين الإنسانية والمسيحية في بوتقة الحكمة الأميل إلى الاعتدال. ولعلّ في الاعتدال عاملاً هاماً من عوامل بناء العصور الذهبية في التاريخ كما في الأدب33. وهذا يعني أن في كل عصر بذوراً من العصور السابقة، ولولا ذلك لما تكوّن لدى البشرية ما ندعوه بـ «التراث».

لقد اختبرت مدام دوستال في كتابها «الأدب ضمن علاقته بالمؤسسات الاجتماعية»34، تأثير الدين والأخلاق والقانون في الأدب34، وعمدت إلى بيان دور القرون الوسطى في تطوير القدرات الفكرية، وتوسيع الحضارة، ودور الدين المسيحي الذي لايمكن تجاهله35. وبذلك تقدّمت على كوندورسيه، واستبقت كّلاً من سان

---

33 – ربّما كانت حكمة القرن السابع عشر وراء حُكْم بعض الدارسين الفرنسيين ـ ومنهم كالفيه ـ ان المُثُل العليا الخليقة بتربية الذوق والروح معاً لاتوجد في القرن الثامن عشر، إنما في القرن السابع عشر الذي يبقى ـ على حدّ قول كالفيه ـ «عصرنا العظيم». انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص445.

34 – صدر الكتاب سنة 1800، انظر: لاغارد وميشار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص.ص 14–15.

35 – انظر: فكرة التقدّم، نفسه، ص241.

سيمون وأوغيست كومت.[35] وعقدت الآصرة في كتابها «حول ألمانيا»[36] بين الدين والشعر مُعبّرةً أن الشعر لغة الطقوس كلّها، فالإنجيل عامرٌ بالشعر، وهوميروس مليء بالدين.[36] والكتابان المذكوران يشكلاّن صكّ الولادة النظرية للرومانتيكية الفرنسية[37].

وعلى غرار مدام دوستال ـ مع اختلاف جزئي في زاوية النظر ـ يُقارن الشاعر الرومانتيكي الفرنسي «شاتوبريان» بين الإنجيل وهوميروس، في كتابه «عبقرية المسيحية»[38]، وخلص إلى أن الدين المسيحي الأكثر تناسباً مع الشعر والفن من أيّ دين آخر ، والأكثر جمالية وإنسانية، لايمكن أن يكون بربرياً؛ حتى إن العالم الحديث مدين له بكل شيء، منذ عصر الزراعة حتى عصر العلوم المجرّدة[39]. «فالمسيحية ذات قيمة؛ لأنها جميلة، ولأنها صحيحة، وتستطيع أن تخلب الألباب بقوة إلهية أيضاً شأن آلهة فرجيل وهوميروس»[40].

والمهم هنا أنّ دلالة العصور الوسطى تأخذ عند الرومانتيكية منحىً جديداً يختلف عن منحى الموسوعيين الذين عالجوا المسيحية بوصفها نظاماً بربرياً «كان مطلوباً إسقاطه باسم التقدُّم»،[40] ولم يضعوا تلك العصور في مسارها الموضوعي الصحيح. وسواء أكانت محاولات شاتوبريان للبرهان على وجود الله طفولية أم

---

[36] – انظر: لاغارد وميشار، نفسه ص15.

[37] – انظر. معجم بورداس عن الأدب الفرنسي، نفسه، ص741.

[38] – هذا الكتاب مكوَّن من أربعة أجزاء هي : 1ـ العقيدة والمذهب. 2ـ في الشعر. 3ـفي الفنون والأدب. 4ـ في العبارة.

[39] – لاغار وميشار، نفسه، ص44.

[40] – فكرة التقدُّم، نفسه، ص241.

ناضجة، وسواء أكان رجعياً أم تقدُّميا، فإنه يدور في فلك جان جاك روسو، ويعبّر عن يأسه من الثورة وحال الفوضى التي أوصلت الناس إلى الضياع. وكان لكتابة «عبقرية المسيحية» بطريقة تقديم حُجَجه، وتنسيق أفكاره، أبلغ الأثر في «مقدمة كرومويل» لفيكتور هيغو. ويرى «فاغيه» أن أفكار هيغو العامة في الفترة الواقعة بين 1822-1830 (في الغنائيات،والمقدّمات) هي أفكار شاتوبريان[41]. وهذا طبيعي — في رأينا - ما دام الشاعران ينتميان إلى مذهب فكري واحد، ومدرسة أدبية واحدة في طور التكوُّن، وما دام هيغو قد تعمَّق أكثر من شاتوبريان في مسألة المقارنة بين الفن القديم والفن الحديث[42] وإن هو اتّخذ من بعض أفكار «عبقرية المسيحية» منطلقاً له. وعلى أية حال جاء هيغو حصيلة مخاض فكري طويل الأمد اكتملت دائرته الأوروبية باكتشاف القرون الوسطى، واكتشاف الأدب الألماني الذي نقلته مدام دوستال إلى فرنسا، ونقله كولردج إلى بريطانيا. ولا غرو أن نجد في تضاعيف مؤلّفاته الأولى ارتباكاً في النقد، واختلاطاً في القواعد. فهل ينطبق هذا على حنينه إلى القرون الوسطى، وإلى المسيحية على وجه الحصر؟

يميّز الدكتور محمد غنيمي هلال طائفتين من الرومانتكيين: طائفة هادئة متفائلة مع إدراكها لسطوة الشرّ على حياة الإنسان، وطائفة متمرّدة متشائمة نتيجة فقدانها الأمل في أي اندحار للشر، ويجعل هيغو من الطائفة الأولى. لأنه يعتصم من معضلات القدر والمصير «بالاعتقاد في إله واحد، ولا سبيل إلى ذلك الاعتقاد إلا بالإشراق

---

41 — فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص183، ونشير هنا إلى أن فاغيه يجرّد هيغو - في هذه الفترة - من أي ملمح يدلّ على عمق تفكيره، لا في مقدّماته، ولا في شعره. ويؤكّد أنه لم يعطِ فكرة لاتعكس أفكار الآخرين إلا بدءاً من «التأمُّلات». انظر الصفحات من 183-185.

42 — فكرة التقدُّم، نفسه، ص240.

الروحي أو الإلهام الصادر عن القلب»[43]. ويبين الدكتور هلال أهمّ ما يشغل هيغو في هذا الوجود الذي يتنازعه صراع لايهدأ بين الخير والشر. ولكنه سينتهي أخيراً بانتصار الخير والنور حيث سيمّحي الشرّ من الشيطان، وسيُبعث فيه الملاك السماوي من جديد ويدخل في رحمة الله[44]. ممـا يعطي حنينه إلى القرون الوسطى والفكرة المسيحية طابعاً خاصّاً يختلف عن «التمرُّد الميتافيزيقي» عند نوفاليس، وكيتس مثلاً. ومردُّ ذلك أن هيغو احتكم إلى موهبته في إدراكه لظواهر الكون والطبيعة دون أن يخرج عن التعاليم الكاثوليكية. فاصطبغ نتاجه، على الجملة، بتفاؤلية لاتتناقض مع غنائيته ولا مع مسيحيته.

لكن ينبغي ألا ننظر إلى مؤلّفاته المتعلّقة بهذا الجانب بمعزل عن المراحل التي مرّ بها إبداعه. فهو في «مقدّمة كرومويل» كاثوليكي خالص يرى في الإنسان وحدةً ثنائية متضادة القطبين : الروح والجسد. وفي ديوانه الشعري «الله» المكتوب سنة1855، يتساءل عن معنى العالم الذي لابارقة فيه للتخلُّص من الشر، ولايلبث أن يضيف أن حيوانات رمزية كالخفّاش، والبومة، والغراب، والحدأة، والنسر تعطي للإنسان باطّراد أجوبةً عن سؤاله الخاص بوجود الله؛ فهذه الحيوانات هي الناطق باسم تقدُّم الإنسان نحو معرفة الله من الإلحادية إلى المسيحية مروراً بالشكيَّة والمانوية والوثنية واليهودية[45]. وإلى هذا الضَّرْب من وعْي الخلاص يضاف قلقه من الفراغ، والليل، والشرّ، ليبدأ من جديد بحثه عن معنى الألم الإنساني، متأرجحاً، بعد موت

---

43 – الرومانتيكية، نفسه، ص154.

44 – نفسه، ص163.

45 – انظر: معجم بورداس، نفسه، ص381.

ابنته «ليوبولدين» عام1843، بين التمـرُّد والخضـوع للإدارة الإلهيـة[46]. وكـان التعبير الأبلغ عن حاله تلك ديوانه الشعري «التأمُّلات» المكتوب سنة1856.

وإذا كانت «مقدّمة كرومويل» تأسيسـاً لتصـوُّر رمـزي للتاريخ، ولتاريخ الأدب على نحو خاص، فـإن «ملحمـة العصـور» في جزئهـا الأول (1859)، وفي جزئهـا الثـاني (1877)، تجسيد لفكرة التاريخ ذاتها يقوم على بنيـة مزدوجـة : دراماتيكيـة مترافقـة مـع صراع الخير والشر، وتنبؤية مع منحنى متصاعد للتقدُّم. من حوّاء إلى المسيح. ومـن عصـر الإنجيل، إلى روما، فالإسلام، ثم إلى عصر البطولة المسيحي حيث تتمازج أساطير أوروبـا الشمالية مع الأساطير الجرمانية والإسبانية والفرنسية.[46]أمـا نقطـة الـذروة لصـراع الخـير والشر فتتحدّد في «نهاية الشيطان» المنشور بعد موت هيغو (1886)، حيـث ينتفـي الشـر في الكون، ويعود الشيطان ملاكاً سماوياً كما لاحظنا قبل قليل.

وفيما عدا ذلـك يستلهم هيغـو مـن عبقريتـه الشـعرية صـورة مجازيـة للطبيعـة والأشياء، فيشعر أن الطبيعة لغزية وحشية وسخية، كلّ شيء فيها عامر بالروح، ويبدو في الكون الحلـولي Pantheiste مُحـاوراً لـه لايسـكت إلا أمـام الله[47]. وفي نظـره أن مشروع تجديد الفن والإنسان لايتم إلا بفضـل المسيحية. وهكـذا تمخّضـت دراسـته لعصور التاريخ عن عودة إلى العصور الوسطى تباينت الآراء حولها؛ فمن قـائل إنـه لم يُضِـفْ شـيئاً يذكـر علـى الأبعـاد الفكرية الـتي رسمهـا غـيره، ولاسـيّما لامـارتين وشاتوبريان[48]، ومن مؤكّد أنه كان ـ كغيره من الرومانتيكيين ـ توّاقاً، بتلك العـودة،

---

46 ـ نفسه، ص381.

47 ـ نفسه، ص376.

48 ـ هذا رأي فاغيه، انظر: القرن التاسع عشر، نفسه، ص154و188.

إلى «نمو متخيّل تطوّر المجتمع الحديث منذ حركة الإصلاح الديني، كما تمنّى الفلاسفة الموسوعيون نمو العصور الوسطى»[49].

ويعلّل «فاغيه» عدم اهتمام هيغو بتعميق أفكاره الدينية وغير الدينية؛ إذ يتحدّث عن ذاته المبدعة الحساسة في ديوانه «أوراق الخريف» (1831)، موضحاً هدفه المعرفي، وقائلاً : كلّ شيء،

«مخلوق لإضاءة روحي الشفافة، وهزّ أوتارها

روحي التي هي بألف صوت، والتي وضعها الله الذي أعبده

في مركز الأشياء كأنها صدى رنّان»[50].

فهل يكون في هذا التعليل تسويغاً لتقلّبات مواقفه في الميدانين الفكري والسياسي معاً، أم أن هناك ما يمكن أن تُضيء إضافته أوجهاً أخرى لشخصية هيغو وتفكيره أيضاً؟

سنحاول في الفقرة اللاحقة أن نمتحن موقفاً آخر من مواقفه بشأن نظرية الإنسان العظيم، كي تُفضي تحليلاتنا إلى نتيجة منطقية مترابطة.

## 2 ـ فيكتور هيغو ونظرية الإنسان العظيم

تُعزى نظرية الإنسان العظيم، من الناحية الفلسفية والنفسية، إلى النزعة الفردية التي أشرنا إليها؛ إذ ركّزت النظرية الجمالية الرومانتيكية على الإنسان العبقري بوصفه

49 ـ هذا رأي ج. ب. بيري، انظر : فكرة التقدُّم، نفسه، ص242.

50 ـ فاغيه، نفسه، ص182.

التجسيد الأمثل لشخصيته المبدِعة المتمتّعة بخصائص استثنائية[51]. وتلازم ذلك مع تضخّم الشعور بالذات الذي لاينِمُّ عن زُهُوٍّ بالانتصار على عقبات الواقع بقدر ما يُترجم انكساراً حادّاً من انكساراتها أمام خيبة الأمل بالثورة الفرنسية. فكيف تولّدت هذه المفارقة؟

لم تَكُنِ الثورة الفرنسية إلا ثمرة تحوُّلات في المجتمع والفكر الأوروبيَّيْن كما رأينا. وما أفضت إليه في 14تموز سنة1789 إنما هو إنجاز يكاد يمثّل الإنسانية المكافحة ضد الطغيان دون أن يفقد خصوصيته الفرنسية. فسقوط الباستيل يعني سقوط رمزٍ من رموز مرحلة كاملة ومديدة للقهر والاستغلال، مثلما يعني بزوغ عصر جديد ما لبث أن انكشف عن إلغاء النظام الإقطاعي، وإعلان النظام الجمهوري. وحقوق الإنسان والمواطن. وعندما تمّ إعدام لويس السادس عشر في 1793/1/21، وفرغ «روبسبيير» ـ العضو البارز في لجنة الخلاص العام ـ من تصفية حسابات المؤتمر الوطني مع ثورة الفاندونيين المضادة التي قام بها فلاّحو مدينة «فانديه» يقودهم النبلاء ورجال الكنيسة، دخلت الثورة مرحلتها الثانية وانحرافها الأول. ذلك أن الصراع احتدم بين طلبات الجماهير الشعبية، من سكان المدن خاصة، والمؤتمر الوطني. فتجاوزت الثورة حدودها البرجوازية. ولما حاولت كتلة اليسار ـ ومنها روبسبيير ـ أن تنشيء ديموقراطية اجتماعية، وديكتاتورية ثورية، خسرت معركتها مع اليمين (الممثّل بالجيرونديين)، الذي أعاد الجمهورية البورجوازية من جديد[52].

إذاً، إنّ ما بدا انحرافاً أو انزلاقاً للثورة كان يقوَّم بالقياس إلى مسارها

---

51 ـ انظر: سوريو (إيتيين)، المقولات الجمالية، منشورات السوربون 1956، ص85.

52 ـ انظر: بينفيل (جاك)، تاريخ فرنسا، باريس1924، ص.ص 316-319.

البورجوازي الذي أوصله الجيروندیون إلى أزمات خانقة نتيجة دخولهم في الحروب الأوروبية وحروب الغزوات الاستعمارية. مما أدى إلى انقلاب الرابع من أيلول سنة 1797، يسانده الضابط الشاب نابوليون بونابرت. ومن ثَمّ قويت السلطة التنفيذية في الاتجاه والمساواة المدنية (لا الاقتصادية)، والسيادة الوطنية. وهذه هي المبادىء التي حملها نابليون معه إلى الشرق خلال حملته على مصر وسورية[53].

وما ازدادت الأمور إلا سوءاً داخل فرنسا وخارجها، حيث دبّت الفوضى، وتفاقمت الأزمة الاقتصادية، فعاد نابوليون من مصر، وبدأ سلسلة انتصاراته بعد أن سمّى نفسه امبراطورَ أوروبا، واضعاً نهاية عصر الثورة، وبداية المجد الشخصي والوطني معاً. فظهر في صورة مُنْقِذٍ ذي شخصية عبقرية اجتذبت الشعراء والكتّاب الرومانتيكيين فصوّروه بطلاً، وشيطاناً، بحسب مواقفهم من حروبه وطموحاته. وعلى حين هزجوا للمبادىء الثورية التي وضعت حدّاً «للجهل والضلال والبؤس والجوع وحق الملوك الإلهي» . كما يقول هيغو في «ملحمة العصور»[54]، خابت آمالهم بواقعها المرير المنحرف عن روح العدالة التي آمنوا بها. وجاء نابوليون وكأنه استجابة لأحلام لم تتحقق، أو تعزية على شيء عزيز مضى.

كان نابوليون مأخوذاً بالطِقْس الكوني للإنسان العظيم. وتحكي «مادام دو لاتور دوبان» أن زوج مونتسيكيو حضرت بين يديه، بعد أن صار امبراطوراً بزمن قليل، وقالت عن زوجها : «لقد كان مواطناً صالحاً»، فهزّ نابوليون كتفيه، وأجابها

---

53 – المصدر السابق، ص.ص 330-334.

54 – انظر: د. غنيمي هلال، الرومانتيكية، نفسه، ص144.

بدعابة : «لا يا سيّدتي، إنما كان إنساناً عظيماً»[55].وقال الكلمة ذاتها في غوته. علماً أن نظرية الإنسان العظيم تعود إلى تاريخ سابق؛ إذ نقرأ على واجهة «البانتيُّون» في باريس الجملة الآتية المكتوبة عام 1791 : «الوطن مَدِينٌ بالعرفان للرجال العظماء»[56]. ويرى الفيلسوف الألماني «كانت» في ذاتِ العبقري قوّة تخلق وسيطاً بين الطبيعة والفن[57]؛ فالعبقرية - بهذا المعنى - تُشاطِر الطبيعة وقُواها بإبداع أشكال جديدة وعليه، يصير الإنسان في موقع متفوّق، ورومانتيكي خاصة، أهم ما يميّزه العزلة التأمليّة الإبداعية، والبطولة الاستثنائية التي تحمل المصائر الكبرى وتحدّد اتجاهها[57]. ومن فكرة البطولة الاستثنائية جاءت طبائع الشخصية الرومانتيكية التي رسمها الشعراء، واستعانوا - على رسمها - بالواقع الذي كان نابوليون يحقّق فيه ما يشبه المعجزات في زمن التقلب السياسي والاجتماعي والفكري. ومن الخيال والواقع تكوّن ما يُعرف بالأدب النابوليوني الذي يهمُّنا أن نستقصي فيه الملامح الرومانتيكية وموقف هيغو الكامن وراءها. فمن هو نابوليون في النهاية؟

من يقرأ سيرة نابوليون لا يصدّق بسهولة أنه لم يعش سوى اثنتين وخمسين سنة (1769 - 1821)، توالت انتصاراته خلالها منذ كان في الرابعة والعشرين (1793 حيث استعاد ميناء طولون من الانكليز)، حتى صار امبراطور الفرنسيين (من1804 — 1815)، ومَلِكَ ملوكِ أوروبا[58] في قراراته من هنا، وفي انتصاراته العسكرية الصانعة

---

55 – انظر: سوريو، نفسه ص85.

56 – العبارة بالفرنسية: «Aux grands hommes , la patrie reconnaissante»

57 – انظر: سوريو، نفسه، ص85.

58 – ذلك أن نابوليون عيّن أخاه الأكبر «جوزيف» (1768 - 1844) ملكاً على نابولي (1806 - 1808)، ومَلِكاً على اسبانيا (1808 - 1813). كما عيّن أخاه الثاني «لويس» (1778 - 1846) مَلِكاً على هولندا عام1806.

لهذه القرارات من هناك. وكان أكبر إنجاز له ولبلاده، بعد احتلال بلجيكا، وإيطاليا وألمانيا وهولندا. أنه عزل ـ ولو إلى حين ـ العدو الأعتى: انكلترا؛ إذ أجبرها على توقيع معاهدة الصلح في «أميان» سنة 1802. وتعزّز موقفه أكثر بانتصاره الساحق على النمساويين والروس المتحالفين في معركة أوستيرليتز سنة1805 [59].

لاريب في أن نابوليون يمتلك ميزاتٍ تفوق ما يمتلكه الإنسان حتى في حدوده القصوى. إنه عبقري بفعله ومواهبه. وهنا نقطة الاستثناء والمقتل في شخصيته: فما كاد يتذوّق طعم المجد حتى نَسِيَ أفكار القرن الثامن عشر التي تربّى عليها، وتنكّر للمبادىء الديموقراطية التي أعلن ولاءه لها مع جماعة البروتونيين[60] (اليعاقبة)[60] منذ عام 1793. وهذا ما جعله يحتكر السلطة، ويحصرها في شخصه مُحِلّاً الاستبداد محلّ القانون. وما أعطى لأحد فرصة الوقوف في وجهه، حتى إن أخاه «لوسيان» (1775 ـ 1840)، أوشك على أن يكون ضحية اعتراضه على سياسته القمعية لولا أنه هرب إلى روما سنة1804 ثم إلى إمارة «كانينو»[61].

وفوق التناقض بين عظمة انتصاراته، وسوء تسخيرها لمجده الشخصي المتضخّم، انتهى نهاية تراجيدية ليس لأنّه سقط عن سُلّم المجد بأسرع مما ارتقاه وحسب، بل

---

59 ـ شهد هذه المعركة كلٌّ من القيصر الروسي «ألكسندر الأول»، و «فرانسوا الثاني»، امبراطور الامبراطورية الرومانية الجرمانية المقدّسة، الذي صار بعد الهزيمة امبراطوراً على النمسا فقط، وأجبره نابوليون، كي يوقع معه صُلحاً، على تزويجه من ابنته «ماري لويز».

60 ـ Clube des jacobins ، جمعية ثورية أسِّسَت تحت اسم «النادي البروتوني» في فيرساي سنة1789، كانت في البداية معتدلة ثم انقسمت إلى جماعة المعتدلين، وجماعة أصدقاء الحرية والعدالة التي أبدت ميلاً إلى النظام الجمهوري ومن أهم أعضائها : بريسو، وبيثيون، وروبسبير.

61 ـ انظر : موسوعة لاروس، باريس1988، ج4، ص2139.

بسبب السرطان الذي اجتاح جسده وهو منفيّ في جزيرة «سانت ـــ هيلين» ايضا.
فمن جهة التناقض حقّق شرطاً من شروط الشخصية الرومانتيكية دون أن يهمّ سالبه أم إيجابه: السلب يُقرّبه من الشيطان، والشيطان عبقريٌّ آثم أوحى للرومانتيكيين ـــ ولهيغو خاصة ـ بمؤلّفات هامة، والإيجاب يرقى به إلى مصافّ الأبطال شبيهي الآلهة. ومن جهة المنفى حقّق شرطاً ثانياً وهو العزلة المحرّضة للإبداع، فخلال سنوات النفي أملى نابوليون مذكرّاته على «لاس كلسِيسْ»[62] الذي رافقه سنة ونصف السنة. ومن جهة المرض الذي أنهاه حقّق شرطاً ثالثاً تأخّر الالتزام به مع أنّ المرض الرومانتيكي المعهود هو السلّ لا السرطان. ربّما بحكم ما يتطلّبه السلّ من عزلة، وانزواء عن الآخرين حيث لاينشغل المريض إلا بمصيره الفردي، وعزاء الرومانتيكي ـــ في هذه الحال ـ التأمُّل الإبداعي المؤكّد لعبقريته.

من الطبيعي إذاً أن تتباين الآراء في شخصية نابوليون بحسب المواقف الفكرية والسياسية وحتى الإبداعية. ففي فرنسا أبدى الكتّاب حذراً واضحاً من خطر الوقوع في فخ ضحالة الأدب المتملّق الهادف فقط إلى تمجيد الامبراطور. ومنهم من أعلن معارضة لأسلوبه في السياسة كـ «بنيامين كونستان»، و «مدام دوستال» التي اتخذت من قصر والدها في مدينة «كوبّية» في سويسرا مقرّاً لمجموعة المعارضة الليبرالية للامبراطورية، وكان من روّاده: «شاتوبريان» و «بايرون» و «شيليفك» وغيرهم[63].

---

62 – (1766-1842)، هرب من فرنسا بعد الثورة، ثم عاد إليها، عيّنه نابوليون حاجباً عنده، وكومتاً للامبراطور عام 1810. قام بنشر مذكرات نابوليون عام 1823 تحت عنوان: مذكّرات سانت ـــ هيلين، التي أسهمت في التعريف بالملحمة النابوليونية على نحو دقيق.

63 – نشرت مدام دوستال كتابها «حول ألمانيا» رغماً عن نابوليون، فغضب عليها، وأصدر أمراً يقضي بأن تبقى بعيدة عن باريس مسافة أربعين فرسخاً وما فوق.

في المستعمرات عموماً، شخصية نابوليون، أدبيا بقسوة بالغة، فالشاعر الألماني «أرنست موريتز أرنت» (1769–1860) يُقارنه بالشيطان ذاته[64]، والسير «والتر سكوت» ينشر عام1826 كتابه «حياة نابوليون بونابرت» معمّقاً فيه شراسة الانكليز إزاء نابوليون، حيث يتّهمه باغتصاب السلطة، والطغيان، وقتل الحرية النيابية. ولكنه يعترف بأنه صاحب عبقرية هائلة. وينعى اللورد «بايرون» في قصيدته «عصر البرونز»(1825) أمر نابوليون الظالم الذي كان بمقدوره أن يكون «واشنطون العالم المسحوق»، وأضاع فرصاً كثيرة توصله إلى هذه الرفعة.[64]

وعلى الرغم من بعض التقويمات القاسية[65]، احتفظ الكتّاب - على الأغلب - بمشاعر الإعجاب بنابوليون، والحق أن القاعدة الصحيحة تُجبر المرء على تقدير خصمه والاعتراف بمواطن تفوّقه. ثم إن ما آل إليه في نهايته كوّن في أذهانهم نموذجاً أدبياً غنياً في دلالاته استطاع أن يتحكّم بقارّة كاملة، ولم يستطع أن يتحكّم بنفسه، حاله كحال أبي الآلهة «زيوس». ومن أجمل ذلك ما قدّمه الشاعر الإيطالي «اليساندرو مانزوني»(1785-1873) في كتابه: «موت الامبراطور نابوليون في سانت - هيلين» (1821) بطلاً للأسطورة الرومانتيكية النابوليونية. واندفع الشاعر الفرنسي «ألفونس دو لامارتين» — وهو الذي كان الأمل الأدبي للحزب

---

64 ـ انظر : لافون بومبياني، معجم الشخصيات، باريس1960، ص694.

65 ـ نذكر من هذه التقويمات قول «ليون تولستوي» وهو أمام ضريح نابوليون في «الأنفاليد» سنة1857، حيث صرخ مخاطباً ذاته : «إنه لأمرٌ رهيب أن يكرَّم هذا الفاسق!». وقد فضحه في رواية «الحرب والسلم» (1865-1869)، مؤكّداً، من زاوية أخرى، أن عبقريته العسكرية أسطورة. المرجع السابق، ص696.

الملكي[66] - يُبجّل هذا الإنسان المتفوّق الملخّص لحياةِ عصرٍ برُمّته.[66]

و لم يُلاحظ «ستاندال»(1783-1842)، مدى حبّه لنابوليون إلاّ بعد سقوطه، فراح يعبّر عن مشاعره تجاهه قائلاً: «لقد كان ديننا الأوحد». وأبان في كتابه «نابوليون» (1817-1818) أنه صورة الطاقة الشاملة للقرن التاسع عشر، وأن أي بطل حديث يحمل بالضرورة انعكاساً من حياة نابوليون التي كانت «أنشودة لعظمة الروح»[67]. ومن المعروف أن «جوليان سوريل» بطل روايته «الأحمر والأسود»(1830) كان مسكوناً بـ«نابوليون» ومتسلحاً به في رحلة مطامحه.

وباختصار أثبت نابوليون في أذهان الأجيال الصاعدة أن المستحيل غير موجود في الحياة، ولا يلبث أن يتداعى أمام الإدارة. وقد لاقت صفاته صدىً عالياً عند فيكتور هيغو صاحب الخيال الجامح والعبقرية الوقّادة، والمفطور على الإيمان بالمفارقات، وعلى التغلّب الشديد في مواقفه السياسية وفق ما يرى فاغيه. فكيف انسجم التقلّب مع مديح نابوليون، والتغنّي بقوّته ؟

أليس من المحتمل أن تُساعدنا المقارنة العاجلة بين حياة هيغو وطبيعة عصره في إيجاد المسوّغ الذي عنه. وإذا لم تتمخّض المقارنة عن احتمال أو احتمالات شافية،

---

66 – Le parti legitimiste ، الحزب المناصر لحق الملوك الشرعيين. حارب نابوليون اعضاءه وكانت الفضيحة الكبرى أنه اتّهم «لويس انطوان هنري دوبوربون» دوق الجيان، بانه يُحيك مؤامرة ضدّه، وأعدمه رمياً بالرصاص في آذار سنة1804. وسجّل هذا الحدث التعسُّفي القطيعة النهائية بين نابوليون والملكيين. انظر : موسوعة: Le Petit Robert ، نفسه ص598، وانظر: لامارتين. التأملات الشعرية، قصائد مختارة، باريس، لاردس، 1963، قصيدة «بونابرت»، ص.ص82-90.

67 – انظر : معجم الشخصيات، نفسه ص694.

أفلا يكون لدخول مجال السياسة من بوّابة الإبداع سمات خاصة تفعل فعلها في تحديد مواقف المبدِع، أو في التخفيف من حِدّتها، ومن وضوحها أيضاً ؟

يجد المؤرّخون ـ على اختلاف اتجاهاتهم ـ أن دراسة القرن التاسع عشر صعبة للغاية؛ لأنه عصر التعقيد والتقلّب، والحيوية الفائقة كذلك. فخلال مائة عام (من 1800-1900) شهدت أوروبا والعالم، هزّات سياسية وثورات وحروباً، تشكّلت في ظلها مجموعة من التيارات الفكرية والاقتصادية والأدبية. أمّا ما مرّ على فرنسا فسبعة أنظمة سياسية[68].

والآن لو قدّرنا أن هيغو عاش طفولة غير مستقرّة نتيجة سفر والده الجنرال بين كورسيكا، وإيطاليا، وإسبانيا من جانب، ونتيجة خلاف أمّه مع أبيه من جانب آخر، لأدركنا سبب انقطاعه الكامل للقراءة والكتابة. ولما جاءته بواكير الموهبة الشعرية أحبّ أن يقدّم للحياة بواكيره النوعية، فتزوّج وهو في السابعة عشرة وكان عمره وقتئذٍ خمسة وعشرين عاماً.

في هذه الفترة كان ملكياً وكاثوليكياً مع ميل واضح إلى الليبرالية المرتبطة بالرومانتيكية في الأدب. وفيما بعد، انقسمت حياته بين تألّقه الإبداعي، وخيباته الشخصية. فبينما كان يخوض معاركه الأدبية بنجاح (مسرحية هرناني، 1830)، وصلت أزمته مع زوجته «أوديل فوشيه» إلى أقصاها، ولم تكن مؤامرتها ضدّه مع الناقد المعروف «سانت بوف» (1804-1869) سوى تحصيل حاصل بعد هجرانٍ فعلي

---

68 ـ حكومة القناصل (1799ـــ1804)، الامبراطورية (1804ـــ1814، 1815)، حكم الإصلاح (1814-1815، 1815-1830)، حكومة تموز الملكية(1830-1848)، والجمهورية الثانية (1848ـــ1852) والامبراطورية الثانية (1852-1870)، والجمهورية الثالثة (1870-1940).

ساد بينهما تحت سقف الزوجية. ولما عـوّض انـدحـاره العـاطفي بعلاقـة عاصفـة مـع الممثلـة الفاتنـة «جوليـيـت درُوّيـه» استمرت خمسـين عامـاً (1833ـ1883)، انحلّـت المجموعة الرومانتيكية التي كان يرأسها. فضاع نجاحه في غبار خيبانه[69].

وأمام فَوَران عبقريته واندفاعها، ندّ عن عطاء إبداعي متعدّد الأشكال، فكتب الشعر، والمسرحيات، والروايات، وفقد الفنون كلّها، ونرك أكثر من ألفيّ لوحة رسم توضّح رؤيته إلى العالم. بعض تجاربه انتهى بالإخفاق كنهجه المسـرحي مثلاً، ولكنه جرّب كلّ شيء معتمداً على ثقة عمياء بنفسه، وعلى قدر غير قليـل مـن الادّعـاء[70] المفتقر إلى الفكر العميق، وإلى معرفة معنى التسامح. وبكلمـة واحـدة نقـول: لم ينـج هيغو من العيوب، والعيوب القتّالة أحياناً، ويرجع ذلك ـ في رأينا ـ إلى حماسته لمهنته أوّلاً، وإلى طول عمره الفني الممتد على تسعة وستين عامـاً (1814ـ1883)، والأطـول من العمر الفني لـ «غوته» بخمس سنوات.[70]

لا ريب في أنّ عيـوب النـاس تحدُّ مـن عظمتهـم، وعيـب العيـوب في الموقـف السياسي أن تطوُّره يلتبس بتقلّبه المفاجئ فيتخذ شكلاً تلفيقياً متنصّـلاً مـن الالتزام. ويصير صاحبه ضحية حسن النية، أو ضحية القلق الإبداعي على نحو ما حصل لهيغـو الفنّان المبدع قبل أيّ اعتبار آخر، الذي كانت قناعاته السياسية تأتيه متأخّرة دومـاً: ففي عام1831 اعتنق ما كانت تدعو إليه مجموعة جريدة «الكرة الأرضية» Le globe

---

69 ـ انظر : معجم الأدباء، نفسه، ص375. ونُحيل القارىء إلى مقالة الأستاذ صبحي زخُّور : فيكتور هوغو، شاعر فرنسا الأكبر، مجلة «بُناة الأجيال» تموز1994، ص.ص96ـ99، مع ملاحظة أنها مقالة ممتعة ولكنها ـ للأسف ـ غير موثّقة.

70 ـ انظر : فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص.ص 161-165.

المعارضة لحكومة الإصلاح عام1826، وفي عهد لويس فيليب هو ليبرالي، ولكنه متديّن وشايات التمسّك بمسيحيته. واعتنق عام1840 ما كان اعتنقه فرنسيو الطبقة الوسطى سنة 1830. وهو في سنة 1848 جمهوري محافظ، واسمه على لوائح اليمين، وفي سنة1849 جمهوري راديكالي. كان جمهورياً وراء «لامارتين»، اشتراكياً وراء «بيير لورو»، وحلولياً وراء «جان رينو» يمدح نابوليون بونابرت، ويصلصل إلى حد دعم الأمير «لويس بونابرت»، ثم يعود عام 1846 ليُهاجمه باسم الحرية. ولم يستطع الصمود أمام انقلاب 1851، فنُفي إلى بروكسل ثم إلى جيرنسي، وعاد إلى باريس عام1870 ليُستقبل استقبال الأبطال. فما هويته الحقيقية وسط هذا الخضمّ ؟

يقول فاغيه الذي توسّع في دراسة فكر هيغو وحياته السياسية، إن هيغو ــ على تباين مواقفه وتناقضها ـ صادق فيها جميعاً؛ لأنه لم يكن يطمح إلى شيء آخر غير مجده الشخصي الذي أعدّ كل شيء في سبيله[71]. وهذا يعني ـ بالإضافة إلى التخمينات الكثيرة الواردة ـ أن هويته الفكرية والسياسية هي هوية المبدع الباحث عمّا وراء الراهن المتغير : لذا تراه يتجاوز اليمين واليسار في المجلس الوطني، ليدعو إلى النظام من حيث هو مبدأ أساسي للحكم، ويُطالب بحق المرأة في الاقتراع العام، وبإلغاء حكم الإعدام. وما هذا إلاّ نبوءة حضارية ودستورية كان على فرنسا أن تجتاز قرناً كي تحققها. وهيغو نفسه كان يعتقد ـ طيلة حياته ـ أن الشاعر رسول وشعلة وراع للأنفس، مهيّأ لامتلاك الأفكار التي تنير الناس، وتُصلح العالم[72]. وإصلاح العالم فكرة شاملة لا يرقى إلى مستوى تطبيقها إلا العباقرة والعظماء أمثال نابوليون بونابرت.

---

71 ــ انظر . القرن التاسع عشر، نفسه، ص183.

72 ــ انظر : القرن التاسع عشر، نفسه، ص183.

والراجح أن هيغو - وهو يواجه، في حياته الخاصة والعامة، واقعاً قاسياً منقوص العدالة والرحمة - بنى عالماً جمالياً كان لعظمة الإنسان فيه مكانة مرموقة. ومفهوم العَظَمة الرومانتيكي ليس انعكاساً للأحداث التاريخية، بل هو نتيجة إدراك إبداعي خاص لقدرة الإنسان على صنع التاريخ أو التأثير الفاعل في أحداثه. وهذا لاينفي إطلاقاً التفاعل الأكيد بين العناصر الواقعية والعناصر التخيُّلية في الصورة الإبداعية، لكنّ سيّد الموقف هنا هو الفنّان، لا رجل السياسة ولا قوانين الواقع. ففي السياسة تظلُّ التقديرات خاضعة لاحتمالات الخطأ والصواب؛ إذ لايكفي - مثلاً — أن يفضل هيغو أسلوب نابوليون الاستبدادي العادل على طغيان حكومة تموز الملكية[73]، كي يكون نابوليون عظيماً. إنما في القصيدة الشعرية تتغيرّ طبيعة الأشياء وطبائع الشخصيات التاريخية، وتكتسب كينونة خاصة.

استناداً إلى ما سبق بمقدورنا القول : إن نابوليون الإنساني، الذي يبكي وسط المعركة وهو يحلم بطيف طفلٍ زهري مُشْقَرّ لايوجد، إلا في «أناشيد الشفق» المكتوبة سنة1853، وصورته العظيمة الخيِّرة التي نقرأ ملامحها في «الأنوار والظلال» إن هي إلا ارتسام لنابوليون هيغو - الرومانتيكي المنطوي على المفارقة الثنائية - نابوليون الوحيد القاتم، المنفيّ الشهم، الواقف على عتبة العصر، يتوجه إليه الشعب الثملُ بحُبّه، يدفعه شعور مقدّس جليل[74]. وبعبارة أدق : في نابوليون شيء من هيغو المتماثل معه في العبقرية، وفي صورة نابوليون التاريخ ونابوليون الحُلُم المجسِّد لمعنى الإنسان العظيم. وما يهمّ هيغو ليست سياسة نابوليون حتى في انتصارها على الراهن، بل يهمّه،

---

73 – انظر : فاغيه، ص183.

74 – انظر : معجم الشخصيات، ص694.

شخص نابوليون والقيمة الإنسانية التي تحملها قدراته المتفوّقة. والفرق بين الهمّين تلخيصٌ للفرق بين الفن والواقع. فثمة مسافة جمالية[75] بينهما كتلك المسافة الموجودة بين كرومويل التاريخ الانكليزي، وكرومويل مسرحية هيغو. والثابت بينهما هو فعل الإبداع ذاته بوصفه غاية المبدع الكُبرى التي يرى فيها ذاته تتحقق من جديد كلّ يوم.

ومهما يكن من أمر فقد ارتبطت حياة نابوليون بونابرت بموقف إبداعي رومانتيكي، يتجلّى فيها انفجار طاقات شخصية لا حدود لها، انبعثت في آفاق لا حدود لها أيضاً، تناغمت في بعض جوانبها مع الشعور الوطني وقضايا التحرُّر، بالغة ذروة الحماسة «بتأثير الدفعة الثورية التي كانت بدايتها حرب الإستقلال الأميركية، وكانت نهايتها معركة واترلو[75]». أما الجانب الذي رسخ في الأدب الرومانتيكي على الأغلب فهو بلوغ شخصية نابوليون مرتبة «الأنا الكونية»[76] و «الإنسان العظيم»

---

75 – للتوسع في مفهوم «المسافة الجمالية» انظر كتابنا : جماليات الرواية، دمشق، دار الينابيع،1994، الفصل السادس. وانظر مقدمة ترجمتنا لرواية «رامة الشيطان» لجورج صاند دمشق، دار الينابيع 1994.

76 – انظر : ضرورة الفن، نفسه، ص.ص 66-67.

# مسرحية كرومويل ومقدّمتها

موضوع مسرحية كرومويل تاريخي يتعلق بالثورة الانكليزية يمثّلها واحد من أبرز قادتها. وموضوع المقدّمة نقدي نظري. تقوم الأولى على فكرة الطموح الشكسبيرية في الأصل، والموسومة بالطابع الرومانتيكي، بينما تقوم الثانية ــ كما أسلفنا ـ على رؤية رمزية للتاريخ الإنساني. ولا يعدم الباحث عن وحدتهما المتكاملة أن يعثر على الحدّ الكافي من الترابط بينهما، على الأقل ضمن إطار الاستنباط النظري من المجال التطبيقي أو التطبيق لما هو نظري. وتبقى فكرة التاريخ جامعاً متماسكاً بين المجالين على الرغم من احتفاظ المقدّمة بأهمية تفوق أهمية المسرحية. وسبب ذلك أن هيغو ضمّنها ـ بالإضافة إلى أهم مبادىء الحركة الرومانتيكية التي كانت مبعثرة في مؤلّفات من سبقوه ـ فحوى الفعل الإبداعي الذي مارسه وهو يكتب المسرحية المذكورة. وإنه لمن الجدير بالنظر أن نشعّب نقاشنا حول ذلك كلّه إلى شعبتين :

1 ـ مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية.

2 ـ مقدّمة كرومويل ومفهوم هيغو التاريخ.

## 1 ـ مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية :

يشبّه هيغو شكسبير بالسنديانة الضخمة لأنه يصوّر الذات الإنسانية في تشابكاتها المعقّدة، وتناقضاتها الخصبة. والحقّ أن شكسبير كان اكتشافاً مُهِمّاً دخل في صلب النظرية الجمالية الرومانتيكية[77]، توسّعت بفضله قواعد الذوق، وصار حجّة قوية ضدّ تحجُّر التراجيديا الكلاسيكية. وكان للكتابات العميقة التي تناولت مؤلّفاته مزية التعريف بموهبته الخلاّقة، وعرض مبادئ الدراما الرومانتيكية على نحو ما فعل الكاتب الألماني «شليغل» في كتابه «دروس في الأدب الدراماتيكي»[77] المُترجَم إلى الفرنسية سنة 1814. وعلى غراره ألّف «ستاندال» كتابه «راسين وشكسبير» [77] (1823-1825)

مبيّناً فيه ما يدعو إلى وجوب سيْر الشعراء المحدَثين على خُطا الكاتب الانكليزي الكبير الذي تجاوز عصره بأبعاد مما تجاوزه «راسين». وفيكتور هيغو استفاد ـ بدوره ـ من هذا الكتاب، وتبنّى كثيراً من أطروحاته، كما استفاد من الكتابات الأخرى، وأفرد كتاباً بعنوان «ويليم شكسبير» (1864). وغرضنا الآن هو أن نعرف ما تسرّب من التصوُّرات التي كوّنها عن الطريقة الإبداعية الشكسبيرية إلى شخصية كرومويل، وما أضافه إلى صفات الرجل المعروفة حتى غدا بطلاً رومانتيكياً.

في مقدّمة كرومويل إضاءة عريضة لما أسميناه بـ «المسافة الجمالية» بين ما يوحد

---

77 ـ انظر : لاغار وميشار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص231.

في الواقع، وما يتجسّد في الفن، ولكن الجانب الذي نودُّ إضاءته أكثر يتعلّق بتركيب الشخصية الرومانتيكية في كونها المسرحي. وكونها المسرحي غير الصالح للعرض أمام الجمهور يحصرها في النص، ويجعل الأمل بديمومة حياتها الجمالية إلى جانب أبطال شكسبير، وكورنيه، وراسين مرهوناً بمدى صلاحية الأدب الدرامي للقراءة بمعزل عن التمثيل.

تتكوّن مسرحية كرومويل من خمسة فصول تستغرق الفترة المشرقة من حياة رجل الثورة الانكليزي «أوليفييه كرومويل» (1599-1658)، الذي تزعم حركة المعارضة لسلطة الملك تشارلز الأوّل، وللأسقفية الآنكليكانية[78] مستخدماً نفوذه في البرلمان. وقاد ثورة مهّد لها بحنكة وبراعة، وانتصر على جيش الملك، وحكم عليه بالإعدام سنة1649. وأظهر في أثناء الحرب الأهلية قدرات استثنائية عسكرياً وسياسياً، يُرجّح أنها وراء انشداد هيغو إليه، وإلى انتصاراته في أسبانيا وأوروبا، وإخضاعه إيرلندا وإيقوسيا، حيث صارت انكلترا القوّة الأقتصادية والبحرية الأولى. ولم ينهزم كرومويل أبداً في عراكه مع البرلمان الذي قام بحلّه، وتولّى الحكم الفردي سنة1653. وعندما دشّن تجربة برلمانية جديدة سنة1656، اقترحت عليه مجالس البلديّات أن يُقلّد التاج الملكي ويجلس على العرش فرفض. وفي آخر حياته عاش في جوّ من الخوف بعد أن تضاءلت شعبيته. وهكذا مات دون أن يتمكّن من إعطاء بلاده تشريعاً قويَّ الدعائم، ودون أن يعرف سُبُل المحافظة على نجاحاته الخاصّة.

78 ـ Anglicanisme ، الدين الرسمي لانكلترا بعد قطيعتها مع كنيسة روما في القرن السادس عشر (أيام هنري الثامن). وهذا الدين ضرب من التوفيق بين الكاثوليكية والكالفانية، Le Calvinisme، مذهب جان كالفان (1509-1564)، الأشد صرامة وتصلّباً من اللوثرية التبشيرية. مع أن كلا المذهبين مُشبع بأفكار القدّيس أوغسطين.

ما إن ننتقل إلى المسرحية حتى نصادف بطلاً تصعب الإحاطة بتعرُّجاته النفسية المتنافرة إلى حدّ أن كرومويل يفقد كامل جانبه الإنساني ليتحوَّل إلى مفهوم ذهني مجرّد، أو إلى نموذج ممتاز للشخصية الرومانتيكية وفق ما أراد لها هيغو أن تكون. فصورة كرومويل مزيج من النور والظل، والقسوة والحنان، والورع والشعوذة، من الصراحة الفظّة، واللف والدوران. ملامحه خشنة متوعّدة، ويبدو وكأن قلبه من صوّان، ومع ذلك تَستثيرُ دموعَه براءة ابنته السيدة فرانسيز. فكُرْهُه خبايا ماتوية تكشف أحياناً عن إنسانٍ مُبارَك، وأحياناً أخرى عن إنسان وَقِح، لايعدُ... إن وعد... إلاّ بهدف التأجيل[79].

إنه طُهريٌ مترمّت وشجاع، يسيطر عليه الطموح البارد، والخوف، ولاحلم لديه إلاّ تحطيم التاج الملكي. ويحطّمه، وساعة تَشاوُر البرلمان في نقل وصاية التاج، يتخوَّف من المعارضة، فينسى مُثُلَه العُليا الطُّهْرية ويستعين بالفساد لتخفيف حدّتها، والتخلص من خصومه. وأخيراً وبعد أن عرّى طموحه أمام الملأ، وادّعى أنه إنما يستقي سلوكه من تعاليم الإنجيل، يتوسّل إليه البرلمان الوديع كي يصعد إلى العرش، لكنّ كرومويل، يتخلّى عن الحلم لحظة تَحقُّقِه، ويرفض التاج وهو يرى الخناجر تلتمع، وكأنه خارج من حُلُم. ويظل الهَوَس لابساً ذاته، وتظل عيناه تائهتين، ويخاطب نفسه مُتمتماً: «إذاً متى سأصبح مَلِكاً ؟»[79].

وتنبعث فيه ظلال البطل الشكسبيري «مكبث»؛ فكما أن بذرة الشرّ تنامت باطّراد مطلق داخل مكبث[80]، ودفعته إلى قتل الملك ليحلّ محلّه، صار بريق التاج

---

79 – انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص27.

80 – المرجع السابق، ص، ص 618، 619.

أقوى من مبادىء كروموبل الطُهْرية كلّها، وسوّغ لـه فعل قتل الملك. وكما وقع مكبث ضحية تلك البذرة الشريرة، وارتسم مستقبله في هوّةٍ من الظلمات والرُعب، يطارده شبح الملك «دانكان» ويسدُّ المنافذ في وجهه صارخاً: «مكبث قتل النوم، ولن ينام أبداً»، لم يتوقّف طيف الملك تشارلز الأوّل عن ملاحقة كروموبل الذي كلّما ارتجى الأعذار لنفسه تفاقمت قيود تبكيت الضمير في أعماقه.

وبعد هذا كلّه يُفصح هيغو عن وَعْيه التام لحقيقة المسافة الجمالية عندما يرى أن التاريخ لم يترك إجابة عميقة على عِلّةِ تمنّع كروموبل عن العرش الذي انتظره طوال حياته، وأن المسرحية انتصرت على سطحية الحدث التاريخي. ويُضيف أن كروموبل برُمّته داخل اللعبة في هذه الكوميدية التي تُلعب بين انكلترا وبينه. ورغبة اللعب شيء من جوهر الإبداع الذي ندّ في مسرحية كروموبل عن شخصية يستحيل فهمها، وتبقى ـ مع ذلك ـ مركزية وهامّة وموحية، لايزيدها تناقضها إلا اندفاعاً وصراعاً لايخبو فتيله.

## 2 ـ مقدّمة كروموبل ومفهوم هيغو للتاريخ

هيغو ليس مؤرّخاً، إنما يحاول أن يقدّم تفسيراً للتاريخ بمختلف مراحله، راصداً الأساليب التعبيرية السائدة في كلّ مرحلة. ومحاولته هذه لاتُعتبر الأولى من نوعها. فهناك كثيرون[81] أنجزوا دراسات مشابهة أوسع وأكثر عمقاً، وأبرزهم الفيلسوف الإيطالي «فيكو» (1668-1744) صاحب نظرية حلقات الحضارة التي كان لها أبعد

81 ـ منهم «جان بودان» (1530-1596)، وموريس لوروا الذي لم نجد ترجمته، إنما وجدنا تحليلاً لأفكاره في كتاب «فكرة التقدم»، نفسه، ص.ص 66-70.

الأثر في الفكر الأوروبي. وفحوى نظريته أن الحضارة تمرُّ بثلاث مراحل متلاحقة على الدوام : المرحلة اللاهوتية، والمرحلة البطولية، والمرحلة الإنسانية التي تعود إلى المرحلة اللاهوتية وهكذا. وقد استمدّ فيكو هذه النظرية المشروحة في كتابه «مبادىء فلسفة التاريخ» (1725)، من تحليله للأساطير اليونانية.

واتخذ ما يدعوه فيكو بـ «حلقات الحضارة» تسميات جديدة عند الفلاسفة وعلماء الاقتصاد الذين جاؤوا بعده. فـ «كوندورسيه» تلميذ «تيرغو» (1727-1781)، وأستاذ سان سيمون، يميِّز - كما ألمحنا سابقاً - عشر مراحل للحضارة تمثّل ارتقاء المعرفة الإنسانية: المجتمعات البدائية - العصر الرعوي - العصر الزراعي - (الإنجاز المعرفي حتى الآن هو اختراع الكتابة الأبجدية في اليونان) - تاريخ الفكر الإغريقي حتى عصر أرسطو وتقسيم العلوم - الحكم الروماني - العصور المظلمة التي تستمر حتى زمن الحملات الصليبية - عصر النهضة الذي هيأ العقول للثورة (إنجازه المعرفي هو اختراع الطباعة) - المرحلة الثامنة تبدأ مع الثورة التي خلقتها الطباعة - والمرحلة التاسعة تبدأ مع الثورة العلمية التي أنجزها «ديكارت»، وتنتهي بخلق الجمهورية الفرنسية - أما المرحلة العاشرة فتقع في المستقبل.

لاحقاً، وفي ظلّ تطوُّر النزعة التفاؤلية في القرن التاسع عشر قطعت فلسفة التاريخ - ويصحّ أن يُقال فلسفات التاريخ - أشواطاً بعيدة على يد كلّ من «هيغل» (1770—1831)، و «أوغيست كونت» (1798—1857)، و «كارل ماركس» (1818-1883). ومن المفيد أن نعرض أفكارهم بهذا الصدد كيما يتجلى أمامنا مفهوم هيغو للتاريخ.

يؤكد هيغل أولوية ما هو عملي على ما هو نظري في حياة الإنسان؛ لذلك

صبّ اهتمامه على التاريخ، والطابع التاريخي لكلّ نشاط بشري. وهو يفسر مسار الحركة التاريخية اعتماداً على منهجه الجدلي الذي يجد أصوله عند «فيخته» و «شيللنغ»[82] : فعبر صراع الوضع These ونقيض الوضع Antithese يتكوّن حلٌ وسط يُثير صراعاً جديداً تنتهي حركته في الفكرة المطلقة، وما التاريخ سوى تمظهر هذه الفكرة[83]. والخطأ الذي يسجّله الفلاسفة على هيغل، أن كتابة «فلسفة التاريخ (1820 - 1821) تسويغ مغلوط «لبعض الدعايات القومية الفجة؛ إذ يبدو في نظره أن التاريخ قد وصل إلى مرحلته النهائية في الدولة البروسية التي كانت سائدة في عصره.»[84]. وهذا ليس خطأً بقدر ما هو تناقض في المُثل السياسية عند هيغل : فمع أنه يفهم التاريخ بوصفه نتاجاً لنشاط الإنسانية، ويتحمّس للثورة الفرنسية، يرى في نابوليون بونابرت مواصلاً لها في ألمانيا، ويتأسّى على سقوطه، ومع أنه كان جمهورياً، «يعترف بـ «عقلانية» الحكم المطلق البروسي»[85]. وفي وضعه للفكرة المطلقة موضع غاية الغايات، المكتملة التكوين سلفاً، حكم على التاريخ وظواهره بالنهاية أو بالانقطاع إلى الماضي الذي هو موضوع الفكرة المطلقة.[85] والمفارقة هنا أننا نجد في غضون المنهج الهيغلي استنباطاً دقيقاً لكثير من حقائق الفن وتقنياته، وفي موسوعته عن «علم الجمال» خاصة التي تكونت على تربة محاضراته التي ألقاها في جامعتي غيدلبورغ وبرلين بين عامي 1817و1829.[86]

---

82 ــ انظر : حكمة الغرب، نفسه ص175.

83 ــ انظر : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة د. فؤاد المرعي، بيروت، دمشق 1978، ص152.

84 ــ حكمة الغرب، نفسه، ص178.

85 ــ أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص150.

86 ــ انظر : موسوعة علم الجمال، تسعة أجزاء، ترجمة د. جورج طرابيشي، بيروت 1979.

يُبيِّن هيغل في كتابه «الشكل الظاهري للروح» (1807)، أن الفكرة المطلقة تتجلّى في ثلاثة أشكال : الفن، والدين، والفلسفة، تعادل ثلاثة أضرُبٍ لمعرفة الفكرة لذاتها في كل شكل على التوالي، وهي التأمُّل، والتصوُّر والمعرفة. وهذه الأشكال متدرّجة في كمالها، من الأدنى إلى الأعلى، أي من الفن إلى الفلسفة مروراً بالدين.

إن العلاقة بين الفكرة المطلقة وشكلها الخارجي هي التي تحدّد تطوُّر الأشكال الفنية : فالفن الرمزي تعبير عن بقاء الفكرة مجرَّدة كما هي الحال في الفن الشرقي (بلاد فارس، مصر الفرعونية، الفن الإسلامي)، والفن الكلاسيكي مهدٌ لتكامل الفكرة وشكلها كما في الفن اليوناني والروماني القديم، وفي الفن الرومانتيكي (المزدهر في الدائرة الدينية من قصة الفداء المسيحي إلى الفروسية، وفي الفن الحديث عموماً)[86] تتحرَّر الفكرة من الشكل المحسوس وتكتسب شكلاً روحياً، أي تعود إلى ذاتها، دون أن يُعرَف مصيرها المقبل الذي لايقدّم عنه هيغل أيّ توضيح.

بناء على ارتقاء شكل الفكرة المطلقة في تدرُّجه المتصاعد، يعتبر هيغل فنّ العمارة المفتقر إلى تناغم الشكل والمضمون أوّل الفنون. ذلك أن الكتل المتراصّة في البناء طاغية بمادّيتها على محتواها سواء أكانت أعمدةً أم مسلاّت أم معابد وأبنية تحت الأرض كما في الهند ومصر[87]. فهي رموز أكثر مما هي معانٍ محدّدة. وبعد فن العمارة يأتي النحت مؤشراً لعودة الروح[88] إلى ذاته ولاندماجه في شكله، وشكله هو الجسم الإنساني. إنه تعبير عن الروح، لكن لا شأن له إلاّ بما ينتقل من الداخلية الروحية إلى خارجية الهيئة البشرية، يجسّم الروح ويجعله منظوراً، إنّما لايستطيع أن

---

[87] — انظر : هيغل، موسوعة علم الجمال، فن العمارة، الجزء السادس، ص.ص 12-63.

[88] — انظر : هيغل، موسوعة علم الجمال، فن النحت، الجزء السابع، ص.ص 24-25.

يعكس خلجات النفس الحساسة، كالمشاعر والمزاج وغيرها. حتى إنه لَيَقِف عاجزاً عن نقل العديد من التظاهرات الخارجية كرجفان اليد والجسم بكامله في سورات الغضب، ورجفان الشفاه، الخ.[88]

والفنون الأرقى أيضاً هي جملة ما يدعوه هيغل بـ «الفنون الرومانتيكية»: الرسم والموسيقى والشعر، التي تُفيِّض للفكرة المطلقة أن تعبِّر عن نفسها تعبيراً روحياً خالصاً (لامادياً ولاجسمانياً). فالرسم باعتماده أبعاد السطح قادر على عكس سائر درجات أحوال الشعور، والحركة الدرامية لأفعال الإنسان[89]. والموسيقى ـ ثاني الفنون الرومانتيكية ـ أقدر الفنون تعبيراً عن بواطن الذات؛ فَبِحُكم استخدامها مع مادة متلاشية التي هي الصوت، تنعتق من ماديّتها[90]، وتتحول من تصوير الأشياء إلى مخاطبتها. وهكذا يتوحد مجالها في الذاتية. وعلى ما بين الموسيقى والشعر من آصرة قربى وثيقة، ينفرد الشعر بذروة شمول التعبير عن الروح بهيئتها الخارجية، وبأدق أسرارها الباطنة. وما رموزه اللفظية المولّدة للمعاني والدلالات سوى مضمون أو مضامين حسيَّة للتمثّلات والأفكار. الشعر سلطان الداخلية وفن الفنون جميعها[90]، وهو مرحلة الانتقال إلى الدين[91]، الشكل الثاني، والأرقى للفكرة المطلقة.

ما سُقناه عن موقع الفن في مفهوم التاريخ عند هيغل يوحي بغروب الفن الذي ينبغي أن يترك المكان الأسمى للدين. ولكنّ هيغل لايحسم المسألة، فهو يتحدّث عن قسم من الفن الرومانتيكي لاحق للشعر، اسمه الفن الحرّ الذي «يستطيع أن يصوِّر

---

89 ـ انظر : هيغل، موسوعة علم الجمال، فن الرسم، الجزء الثامن، ص.ص 14-20.

90 ـ انظر : هيغل، موسوعة علم الجمال، فن الموسيقى، الجزء التاسع، ص.ص 18-19.

91 ـ انظر : أسس علم الجمال الماركسي ـ اللينيني، نفسه، ص154.

كلّ شيء يمكن للإنسان أن يُحِسّ فيه بأنه في ارضه»[92]. ويُرجّح أن الرواية هي الفن الأوّل المقصود هنا.[92]

ثمة نقاط كثيرة خاضعة للأخذ والردّ في علم الجمال الهيغلي وفي نظرية عن التاريخ، وثمة نقاط كثيرة بحاجة إلى الإشباع تحليلاً ودراسة[93]. غير أن تقاطع وجهة نظره عن فن الشعر مع وجهة نظر هيغو، هو الذي يلفت الانتباه ويستلزم الإشارة إليه والتدقيق فيه، وإن كانت نظرية الفيلسوف أعمّ منهجياً من نظرية الشاعر. فهيغو يعطي الشعر دوراً إيجابياً كما يعطيه هيغل، ويضيف إلى إيجابيته الحاضرة تنبؤاً بإيجابية وجمالية تُلازمانه في المستقبل، حيث سيظل الصيغة التعبيرية الأجدى وهو مطلق من أسمى الأفكار إلى أدناها. وعلى حين يعتمد هيغل تراتبية تصاعدية للفنون، يفتح هيغو للشعر آفاق الحياة كافة، معتبراً الدراما الرومانتيكية ـ المصوغة شعراً ـ مرآة للحياة الكونية.

ويقف خليفة الموسوعيين «أوغست كونت» (1798-1857) مع العلوم (السائرة نحو الأمام في بداية القرن التاسع عشر) ضد الميتافيزيقيا،[94] مؤكداً ضرورة البدء بما هو مُعطى مباشرة في التجربة، والامتناع عن تجاوز الظواهر. وهذا ما يكوّن المبدأ الأوّلي لفلسفته الوضعية Le Positivisme التي شرحها في كتابه «محاضرات عن

---

92 ـ أسس علم الجمال الماركسي ـ اللينيني، نفسه، ص160.

93 ـ للمزيد من التعمّق نُحيل القارىء إلى مجموعة من المراجع منها ـ تاريخ الفلاسفة، نفسه، ص.ص 262ـ268، و ـ في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، د. أميرة حلمي مطر، نفسه، ص.ص 147-177، و ـ حكمة الغرب لبرتراند رسل، نفسه، ص.ص 174-192.

94 ـ وعملياً ضد هيغل، فالمذهب الوضعي مناقض للمذهب الجدلي Dialectique ، انظر : مرقص (الياس) المذهب الجدلي والمذهب الوضعي، دمشق1991، ص10.

الفلسفة الوضعية». والجزء الأكثر تعلّقاً ببحثنا هو الجزء الخاص بـ «قانون المراحل الثلاث» الذي يفسّر «كونت» التاريخ من خلاله، مطبّقاً إياه على المجرى العام المتطوّر التاريخي. والمراحل الثلاث هي: المرحلة اللاهوتية أو الخيالية التي تنسب الألوهية لظواهر الطبيعة (نظام تعدّد الآلهة: إله الريح، وإله البحار، ... الخ)، والمرحلة الميتافيزيقية التي تحلّ محل الآلهة مبادىء مجرّدة، كمبدأ الهلع من الفراغ «L horreur de vide» المعزو إلى الطبيعة خلال فترة طويلة من حضارة البشر، كأن تُفسَّر العاصفة مثلاً بقوّة حركة الهواء، وتفسّر المظاهر البيولوجية بالمبدأ الحيوي، وتصرّفات البشر بمفهوم الروح. والمرحلة الوضعية التي يكفّ فيها العقل عن كشف الغايات النهائية للأشياء، ويكتفي بوصفها كما هي، حيث يحتل مفهوم القانون مكان مفهوم السببية. فمعرفة القوانين الوضعية للطبيعة تسمح لنا ـ ونحن أمام ظاهرة مُعطاة ـ أن نتوقّع الظاهرة اللاحقة لها، كما يمكننا أن نغيّر الثانية ونحن نؤثر في الأولى. وهذا هو في الواقع جوهر التقنية[95]. فإذا ما توصلت الإنسانية إلى المرحلة الوضعية يكون الحكم السلطة الأخلاقية التي يملكها صفوة من العلماء، ويُعهد بالسلطة التنفيذية إلى خبراء فنّيين مختصّين[96].

يتفوّق كونت في منهجيّته وعلميّته على معاصريه، ولكن نظريته تعاني من نواقص عديدة على رأسها أن فروع المعرفة لاتكون بالضرورة في المرحلة ذاتها دفعة واحدة. بل ـ على العكس ـ قد تتفاوت درجات تطوّرها، فيبلغ بعضها المرحلة الميتافيزيقية، في الوقت الذي يبقى بعضها الآخر في المرحلة اللاهوتية. ثم إن التقدم في

---

95 ـ انظر : تاريخ الفلاسفة، نفسه، ص.ص 273-275.

96 ـ انظر : حكمة الغرب، نفسه، ص240.

ميادين المعرفة - كما يقول بيري - ليس متزامناً كي نطبّق قانون الوحدات الثلاث على المجرى العام للتاريخ[97]. والنقص الثاني الذي يَسِمُ الفلسفة الأوروبية كلها تقريباً بما فيها الفلسفة الوضعية أن أوروبا وتاريخها تبدو لـ «كونت» دائرة مُغلقة ما ينطبق عليها وما يحدث فيها ينبغي أن ينطبق على شعوب الأرض كلّها[98].

وأياً كانت طبيعة الوضعية، ينشغل كونت باعتقاده أن العبقرية التقنية، وإنجازات العقل العلمية، ضمان أكيد لسعادة البشرية. ولا يخرج هذا الاعتقاد عن مدرسة «سان سيمون» صاحب مذهب الصناعية المتفائلة، وإن كان العنصر الاشتراكي السان سيموني قد اختفى عند كونت. ومن ثمَّ تتوضح نقطة الاختلاف بينه وبين هيغل - رغم أنه يُلَقَّب بـ «هيغل فرنسا» : فهيغل خلاصة أوروبا المفكِّرة، وفلسفاتها الكبرى، وكونت تلميذ البوليتكنيك، ولاصلة له إلا مع العلوم والصناعة الفاتحة[99].

لكي لانبتعد كثيراً في أصداء الفكر المحيطة بعصر فيكتور هيغو، سنقول إن الفلسفة الماركسية حاولت كغيرها من الفلسفات أن ترسم معالم مستقبل سعادة الإنسان عبْر تحليلها للتاريخ في ضوء المادية الجدلية[100]. وتركِّز الماركسية على العمل المحدِّد لفاعلية الإنسان في تملُّكه للعالم، وعلى صراع القوى المنتجة مع علاقات

---

97 – انظر : فكرة التقدُّم، نفسه، ص265.

98 – ينتبه «بيري» إلى هذه الناحية فيقول: «واستخف (يعني كونت) بإدخال الصين أو الهند (....)، وتجاهَلَ أدوار البراهمانية والبوذية والإسلام...». انظر: فكرة التقدم، ص.ص 266-267.

99 – انظر : المنهج الجدلي والمنهج الوضعي، نفسه، ص30.

100 – انظر : تاريخ الفلاسفة، نفسه، ص.ص 293-294.

الإنتاج الذي يرهن التطور الاجتماعي التاريخي. وعلى أساس هذا الصراع يقسم التاريخ إلى ما يسمّيه الماركسيون بـ «البنية الاجتماعية»، وهي : المشاعية البدائية، والعبودية، والإقطاع، والرأسمالية، والاشتراكية، والشيوعية.

والتاريخ بحسب الماركسية، نتيجة النشاط العملي للبشر الذين يستطيعون تغييره إذا استوعبوا قوانينه الموضوعية الناظمة.[100] وإذا ما تغيّر الواقع تغيّر الإنسان الذي يعود من جديد إلى تغيير واقعه بوسيلة الممارسة العملية. وبذلك يكون الخلاص من منغّصات الحياة الاجتماعية المحكومة بالاستغلال والظلم. وعلى هذا فالماركسية فلسفة صيرورة متفائلة، وتجاوز، وثورة،[101] قدّمت منهجاً معقولاً، ومتماسكاً، لايعتوره النقص إلا من جانب الإيديولوجيا، وتجميد مفهوم الحتمية التاريخية الذي حصر الفرد في زواياه الضيقة، وحصر التاريخ بتحميله بغايات الإنسان بعد أن تمّ تجريدها من صبغتها الإنسانية.[101]

تلكم هي التربة الفكرية التي تهيّأت في بدايات القرن التاسع عشر، والتي يشكل هيغو جزءاً منها، ولا فرق إن كان هذا الجزء كبيراً أم صغيراً، عميقاً أم سطحياً. فللرَّجُل قضاياه وهمومه التي لايمكن فصلها عن قضايا معاصريه وهمومهم. ومتى تعلّق الأمر بالبحث عن الخلاص أو عن الخطوات الأولى على طريقه، يصبح أي تصوُّر حقاً مشروعاً إن لم يكن على المستوى الإنساني العام، فعلى مستوى الذات في أضعف الاحتمالات.

لايبحث فيكتور هيغو عن الخلاص بالمعنى الحصري للمصطلح؛ فهو يتصدّى تراثي جمالي كي يتوصّل في النهاية إلى قول كلمته في طائفة من القواعد والأجناس

101 ... انظر : حيدر (أحمد)، العطالة والتجاوز، وزارة الثقافة، دمشق1988، ص1994، ونُحيل القارىء إلى هذا الكتاب المهمّ لما يُثير من قضايا فكرية وفلسفية عميقة.

الأدبية. ولكنّ خلفيّته الفكرية لاتكاد تختلف عن التفسيرات الفلسفية التي استعرضناها إلا في طبيعة التقسيم وتفصيلاته، وفي فهمه لسيرورة التاريخ ومعناه. فهو يقسمه على ثلاثة عصور لكلّ عصر منها صيغته التعبيرية الخاصّة:

1 ـ العصور البدائية حيث كان الإنسان طاهراً وبريئاً، فنتج فيها التعبير الشعري البدائي (الغنائي).

(2) ـ العصور القديمة المتميّزة بشيئين: آ ـ التنظيم الاجتماعي ـ السياسي.

ب ـ الصراعات والحروب.

وقد نشأ فيها أدب ذو طابع ملحمي عرف شكلين متداخلين: الملحمة، والتراجيديا المنبثقة عنها.

3 ـ العصور الحديثة التي دشّنتها المسيحية بوصفها تصالُحاً أمثل بين الروح والجسد، والخير والشر. والفن الأوحد الذي يترجم هذه الثنائية المؤتلفة هو فن الدراما.

وترتّب على الانطلاق من الفكرة المسيحية العامة[102] التي ترى في الإنسان طبيعتين متناقضتين ومتّحدتين، ضرورة خلط الأجناس الأدبية؛ لأن فصلها يعني الاعتراف بسِمَة واحدة للإنسان، مما يتناقض مع نظرية الدراما الحديثة الجانحة إلى تحقيق الوحدة العضوية بين الخير والشر، والجليل والمتناقض ـ المضحك.

كان لهذا المفهوم الذي قدّمه هيغو عن التاريخ صدىً إيجابي في عصره؛ لذلك سمّيت مقدّمة كرومويل المجسّدة له بـ «بيان الرومانتيكية». فإذا كانت البيانات علامة

---

102 ـ يلاحظ ج. ديوجير ان في مقدمة كرومويل خلطاً بين عصور المسيحية. انظر: «الأب. ا. شوفان» و «م. ج لوبيدوا»، الأدب الفرنسي من خلال النقاد المعاصرين، باريس1903، ص583.

على بدايات التغيير أو الثورة، فالمقدمة شبيهة بالثورة الجمالية الأولى في تاريخ الأدب الفرنسي: ثورة جماعة الثريّا عام 1549. فهدف كِلا الثورتين تجديد أدب شائخ، لكن اتجاههما متعاكس تماماً: مدرسة رونصار كافحت ضد العصر الوسيط باسم الأدب القديم، والحركة الرومانتيكية (ومقدمة كرومويل) تهاجم محاكاة الأدب القديم باسم العصر الوسيط[103]. وتضيف عبقرية هيغو أبعاداً أخرى، لعلّ أكثرها إفادة للقارىء وتأثيراً فيه اللغة الوقّادة والثقافة العريضة التي قد تكون عيباً في حال قياسها بالعبارة النقدية الحديثة، لكنّها في جوّ الصراع الذي أحاط بها، حيث تتضخّم الأفكار كيما ترتسم بصورة أفضل، وحيث تعلو نغمة الخطاب إلى حدّ الغضب والخروج عن العلوق أحياناً، تظل محتفظة بحرارتها، ومراميها السامية إلى شيء من الشمول. والشمول لايلازم العُمْق دوماً، ولاسيّما عندما يتهيّأ لصاحب المبادىء العامة والمثالية أن مشكلات الإنسانية قاطبة قد تُلاقي حلّها في مسرحية أو في بيان.[104]

وأخيراً، ومهما قيل في مقدمة كرومويل، فسوف يُتيح نصُّها للقارىء أن يستوعبها بطريقته الخاصة، وأن يقرأ فيها ما لم نستطع أن نقرأه وعندئذٍ فقط تتحقق الرغبة القصوى من ترجمتها.

---

103 – انظر : المرجع السابق، ص585.

104 – يرى ديوجيو أن العيب الأساسي في مقدمة كرومويل أنها جاءت على شكل بيان. انظر : المرجع السابق، ص586.

# نصّ مقدمة كرومويل

قد لايكون عسيراً على القارىء أن يفصل الموضوعات التي أثار هيغو النقاش حولها في هذه المقدّمة، مع أنها ـ كما قلنا ـ مصبوبة في كتلة واحدة تارة تعلو نبرتها وتارة تنخفض، وذلك من بدايتها حتى نهايتها. لذا سوف نكتفي ـ كي لانخدش وحدة النص وسيرورته ـ بإثبات العناوين الفرعية التي نراها مناسبة على الهامش الأيمن للمقطع الذي يبدأ معه الموضوع الجديد. أما الشروح التي قد يقتضيها تنوُّع القضايا المطروحة أو تداخلها فسنضعها في الحواشي أسفل الصفحة. وسنعمد إلى إثبات الألفاظ أو العبارات غير الفرنسية التي أثبتها هيغو باللاتينية أو الإيطالية أو الإسبانية، وذلك مراعاةً للأمانة والدقة على اعتبار أننا استعنّا على ترجمتها بمن يعرفون تلك اللغات، ولاحيلة لنا في التثبُّت من أمرها.

## مسوّغات المقدمة

«ليس في المسرحية التي سنقرؤها ما يلفت انتباه الجمهور أو عطفه. وليس لها، لتكسب فائدة الآراء السياسية، ميزة النقض التي تتمتع بها الرقابة الإدارية كي تضمن لها، بادئ ذي بدء، الاستحسان الأدبي للذوّاقين، وشرف أن لجنة من القرّاء المعصومين قد رفضتْها.

إذاً فهي تقدّم نفسها للأنظار، وحيدةً بائسةً، عاريةً، مثل عاجزِ الإنجيل: الوحيد، البائس، العاري. Solus , Pauper , Nudus وما كان عزْم كاتب هذه المسرحية[105] على تزويدها بالحواشي، والمقدّمات، ليتمَّ، مع ذلك، دون تردُّد. فهذه الأشياء عادةً لاتهتمُّ القارئين. فهم يستعلمون من موهبة الكاتب أكثر ممّا يستعلمون من طرائقه في رؤية الأشياء، ولايهمُّهم إلا قليلاً معرفةُ الأفكار التي يقوم عليها عملٌ أدبي سواءٌ أكان جيّداً أم رديئاً، وفي أيّ ذِهْنٍ تخلّقَ. وقلّما يزور الناس أقبيةَ صرْحٍ تجوّلوا في قاعاتِه، وحينما نأكل ثمرة الشجرة، لانفكّر إلا نادراً بجذرها.

ومن جانبٍ آخر، احياناً تكون الحواشي والمقدّمات وسيلة مُريحةً لزيادة وزن كتابٍ، وإعلاءِ قيمةِ عملٍ ما، ظاهرياً على الأقلّ؛ إنها طريقة مشابهة لطريقة جنرالات الجيش الذين يُدخلون حتى حقائبهم، ليجعلوا جبهة المعركة أكثر ضخامةً. وبينما ينكبُّ النقّاد على المقدّمة، والبحّاثون على الحواشي، يمكن أن ينساب المؤلّفُ نفسُه من بين نيرانهم المتعدّدة الأماكن، كجيشٍ ينسحب من ورطةٍ من خلال مواجهتَيْن بين مقدّمة جيش ومؤخرة جيشٍ آخر.

---

105 – هنا يتحدث هيغو عن نفسه بضمير الغائب، لكننا ـ من الآن وصاعداً ـ سنحوّله إلى ضمير المتكلّم دفعاً للالتباس.

ليست هذه المسوّغات، أيّاً كانت أهميّتها، هي التي تَبتُّ في أمر الكاتب. وهذا الكتاب لم يكن بحاجة إلى التضخيم؛ لأنه سلفاً زائد الضخامة. ثم إنَّ مقدّماته، الصريحة والساذجة، دون أن يعرف المؤلّف كيف يحصل هذا، تخدم النقّاد في تشويهه أكثر مما تحميه. وبعيداً عن أن تكون له دروعاً متينة وأمينة، مثّلتْ فيه الدور الرديء المشابه لدور اللباس الغريب الذي، وهو يميِّز العسكري الذي يلبسه في المعركة، يجذب إليه كلَّ الضربات التي لم يقصدها أحد.

وقد أثّرت فيَّ اعتبارات من طبيعةٍ أخرى. إذ بدا لي، في الواقع، أنه إذا ندَرَ أن يزور الناس أقبية صرْحٍ بطيبةِ خاطر، فلن يستاؤوا أحياناً من أن يتفحَّصوا أساساته. إني أستسلم، مرّة أخرى، مع المقدّمة لهيَجان الروايات. فما هو آتٍ آت. Che sara sara . لم ألتفت كثيراً إلى ثروة مؤلّفاتي، وقلّما أحزع من السؤال : ماذا سيقال عنها أدبياً. في هذا الجدل الواضح الذي يثير نزاعاً بين المسارح والمدرسة، وبين الجمهور والأكاديميين، ربّما لانسمع دون مصلحةٍ ما، صوت إنسان منعزل مع الطبيعة والحقيقة، انسحب باكراً من عالَمِ الأدب بِدَافع حبٍّ الآداب، يتحلّى بالنِيَّةِ الطيِّبة إن أعوزَهُ الذوق الرفيع، وباليقين إن انعدمت لديه العبقرية، وبالاجتهاد إن افتقر إلى العِلْم.

إنني أقتصر، في المحصِّلة، على اعتبارات عامة عن الفن، دون أن أجعل منها على الإطلاق حصناً لِمُؤَلَّفاتي الخاصة، ودون ادّعاء بأني أكتب اتّهاماً أو مُرافعة لصالح أيٍّ كان أو ضدّه. فالدفاع أو الهجوم في مؤلّفاتي لايهمّانني إلا بقدْرِ مايهمّان أيَّ شخص آخر. ثم إن الصراعات الشخصية لاتُناسبني. وإنَّ رؤية الأنانيات تتشاجر لَمَشْهَدٌ بائس دوماً.

إذاً أنا أحتجُّ مُسْبقاً على أيِّ تفسيرٍ لأفكاري، وعلى كلِّ تطبيقٍ لِكلامي، قائلاً مع مؤلّف الحكايات الخرافية الإسباني:

فَلْتصْنعْ من خُبْزك Qui en haga aplicaciones

الذي أكلْتَهُ، ما تشاء Con sa pan se lo coma

والحقُّ أن عدّة أبطال أساسيين لـ «المذاهب الأدبية المقدّسة» شرّفوني بالاستسلام أمامي، حتى في غموضي الشديد، الخاص، مُشاهاً بسيطاً وغير ملحوظ لهذا الخليط العجيب. ولن يكون عندي غرور لكَشْف غموضي. فها هي، في الصفحات التي تتبع، الملاحظات التي قد أتمكّن من معارضتهم بها؛ ها هو مقلاعي وحجارتي؛ أما إذا أراد الآخرون أن يقذفوا هذه الملاحظات على رأس العمالقة الكلاسيكيين (الجلْيات106)، فهذا يعني أنَّ علينا أنْ نغيِّر الموضوع.

## عصور الحضارة

وَلْننطلِقْ من الحقيقة الآتية: لم تشغَلِ الأرض حضارة من طبيعة واحدة، أو، إذا استخدمنا تعبيراً أدقّ، وأكثر انتشاراً، لم يشغلها مجتمع واحد. إذ نامى الجنس البشري بمجموعه، وتطوّر، ونضج شأنه شأن كلِّ فردٍ منا. كان طفلاً، ورجُلاً، ونحن نشهد الآن شيخوخته المهيبة. لقد وجد قبل العصر الذي يُسمِّيه المجتمع المعاصر بـ «القديم»، عصر آخر كان القدماء يدعونه بـ «الخرافي»، وربما كان الأصحّ أن يُدعى بالعصر البدائي. ها هي إذاً ثلاثة أنساق للأشياء متسلسلة في الحضارة، منذ بدايتها حتى أيّامنا هذه. والحال أنه لما كان الشعر متطابقاً مع المجتمع، سنحاول أن نميِّز،

---

106 – جلْيات Goliathes عمالقة فلسطينيون، قتل أحدهم واحداً منهم. انظر: الإنجيل، صموئيل الثاني /19/.

بحسب شكل المجتمع، ما وجب أن يكون عليه طابعُ الشكل الشعري في هذه العصور الثلاثة المعالم: البدائية، والقديمة، والحديثة.

## العصور البدائية والشعر الغنائي

في العصور البدائية، حينما استيقظ الإنسان في عالم وُلِدَ حديثاً، استيقظ معه الشعْر. وما كان كلامه الأوّل، وهو أمام العجائب التي تُبهره، وتبعث فيه النشوة، إ نشيداً[107]. وكان قريباً من الله إلى درجة أن تأمّلاته كلها أحوال من الوجْد

---

107 – مصطلح غنائي Lyrique مشتق من كلمة Lyre ومعناها: قيثارة. وقصة القيثارة مرتبطة بأسطورة «أورفيوس»(1) التي ترمز إلى العلاقة الحميمة بين الإنسان البدائي والطبيعة والكائنات: فقد أحب أورفيوس الحورية «يوريدس»(2)، وتزوّجها، ولكنها ماتت بلدغة أفعى، فنزل أورفيوس إلى العالم السفلي لاسترجاعها. ووافقت الآلهة على ذلك بشرط ألاينظر أورفيوس إلى وجه زوجه إلا عند وصوله إلى سطح الأرض. ولم يستطع الزوج الولهان صبراً، فخالف الشرط وفقد حبيبته، والأمل بعودتها. فانسحب إلى جبال تراقيا التي وهبته أيّاها أمُّه إلى جانب عبقرية الموسيقى، وراح يعزف على قيثارته ويغني أناشيد الرثاء لزوجه. فاجتمعت حوله الصخور، والحيوانات والنباتات والعصافير تُشاركه أحزانه. وتولّد فيه بُغض النساء، مما أثار حفيظة نساء تراقيا ضدّه، فَقَتَلْنَهُ، وقطّعن جسده، ورمينها في النهر مع قيثارته، فجرفتها المياه إلى البحر، ودفعتها باتجاه شواطيء جزيرة «ليسبوس» التي ورثت القيثارة، وصارت منذئذ موطناً للشعر الغنائي. ومن المعروف أن الشاعرة الغنائية «سافو» من جزيرة ليسبوس، عاشت في القرن السابع قبل الميلاد، وكانت مديرة مايشبه المدرسة الداخلية للبنات، تُعلّم فيها القراءة والكتابة ودراسة الشعر. كان شعرُها حسياً يركّز على التلاحم الجسدي بين العاشقين كما في قصيدتها «الوداع».(3) ومن أبرز الشعراء الغنائيين الإغريق «هزيود» (نهاية ق8ق.م)، و «باندار» (518-446)، المعروف بقصائده الوطنية، و «باقيليد» (518 أو 510-450)، منافس باندار ومقلّده أحياناً، له «أناشيد الانتصار» المتميّزة، كسائر شعره، بتألق الأسلوب وقوة الإيحاء.(3)

والواقع أن ما يقصده هيغو بالغنائية(4) نابع من حال أورفيوس الذي يغنّي ـ كما يغنّي الرومانتيكيون←

وأحلامه رؤىً. يُفصح عن ذاته، ويغنّي كما يتنفّس. ولم يكن لقيثارته107 سوى ثلاثة أوتار: الله والروح، والإبداع، إنما هذا اللغز الثلاثي يشمل كلّ شيء، وهذه الفكرة الثلاثية تتضمّن كلّ شيء أيضاً. فالأرض كانت مُقْفِرةً تقريباً. فيها عائلات، لا شعوب، آباء لا ملوك. يعيش كلّ عِرْق مُرتاحاً؛ فلا ملكية، ولاقانون، ولامشاحنات، ولاحروب. كلُّ شيء لأيِّ فردٍ، وللجميع. المجتمع مشاعٌ. ليس فيه ما يُزعج الإنسان الذي يعيش حياة رعوية باسويّة منها بدأت الحضارات كافّة، ملائمة جدّاً للتأمُّلات الفردية، وللأحلام المتقلّبة. يستسلم للفعل، وللانطلاق. حياته كما فكره يُشبهان غيمةً تُغيِّر شكلها وطريقها بحسب اتجاه الريح التي تدفعها. ها هو الإنسان الأوّل، وها هو الشاعر الأوّل. إنه يافعٌ، وغنائي.107 الصلاة هي دينه الكامل: والقصيدة الغنائية107 جماعُ شعره.

--- حُلُماً ضائعاً، ولا يجد من سلوى إلا عزلته مع الطبيعة وكائناتها. ويرمز ذلك أيضاً إلى الحياة الرعوية التي ازدهرت في أقليم «أركاديا»، إذ عزّلت الرومانتيكية - وفق ما رأينا على بساطة الإنسان الرعوي أو حريته فيها (الحنين إلى أركاديا بدءاً من روسو). أيّ أن هناك موازاة بين المرحلة التاريخية الشاملة للعصور البدائية وتفسيرها الأسطوري. وهيغو لايقصد أبداً بـ «القصيدة الغنائية» في هذه المرحلة صورتها المكتملة في القرن الخامس قبل الميلاد، إنما يشير إلى إرهاصاتها في زمن سابق.

1 - انظر : معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 737-738.

2 - انظر : هاملتون (أديث)، الميثولوجيا، ترجمة حنا عبود، دمشق، 1990، ص.ص154-155.

3 - انظر : تورانس (ليون)، بانوراما اسه، ص.ص 218-244.

4 - يحسن أن نشير هنا إلى نظرية ارسطو في المحاكاة، حيث يربط بين الميل الفطري عند الإنسان ليتعلم بطريق محاكاة أشياء الطبيعة، وولادة الشعر. فإذا «كان وجود المحاكاة أمراً راجعاً إلى الطبيعة، وكذا وجود الإيقاع والوزن فإن من كانوا مجبولين عليها منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلاً حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة». ارسطو، فن الشعر، ترجمة د. شكري عياد القاهرة 1967، ص38.

هذه الأنشودة، هذه القصيدة الغنائية للعصور البدائية هي الإرهاص. ومع ذلك، فمراهقة العالَم هذه مضَتْ شيئاً فشيئاً، وراحت كل الدوائر تتّسع؛ إذ صارت العائلة قبيلة، والقبيلة وطناً. واستقرّت كل مجموعة من تلك المجموعات البشرية حول مركز مُشترك، وهكذا تكوّنت الممالك. لأن الغريزة الاجتماعية تسبق الغريزة البدوية. والمعسكر هيأ المكان للمدينة، كما هيّأت الخيمة مكاناً للقصر، وهيّأ المدفَنُ مكاناً للمعبَد. وما رؤساء هذه الدول الوليدة إلا رُعاة، لكنهم رُعاة شعوب، اتّخذ عصاهم الرعوي شكل صولجان. كل شيء يتوقّف ويتمركز. ويأخذ الدين شكلاً؛ وتنظّم الطقوسُ الصلاةَ؛ ويؤطّر المذهبُ الطقْسَ. وهكذا يتقاسم الكاهن والملك أبوّة الشعب؛ وهكذا جاء المجتمع اللاهوتي بعد المجتمع البطريركي.

ومع ذلك بدأت الأوطان تكتظّ بكثرةٍ على سطح الأرض. يزعج بعضها بعضها الآخر، وتتشاحن، ومن ثمّ كانت مصادمات الأمبراطوريات، وكانت الحرب. وطغى بعضها على بعضها الآخر، ممّا سبّب هجرات الشعوب وترحالها. ويعكس الشعر هذه الأحداث الكبرى؛ وينطلق من الأفكار إلى الأشياء. يتغنّى بالعصور، وبالشعوب، وبالامبراطوريات. ويغدو ملحمياً، ويولّد هوميروس[108].

108 ـ اسمه الحقيقي ميليسجينيس، وهوميروس (الأعمى) لقبه الذي غلب على اسمه، ولدته أمه في «إزمير». تربّى على يديّ المعلم «فيميوس» الذي كان صاحب مدرسة في إزمير، ورثها عنه هوميروس. أبدى منذ طفولته ولعاً بالشعر والأسفار، لكنّ رَمَداً داهمه وأفقده البصر، وما اعتكف، بل استأنف تجواله على أرض اليونان ينشد الأشعار الملحمية. وتصوّره أخبار القدماء في هيئة عجوز أبيض الشعر، أعمى، بائس، مُلهم، يصوغ شعراً ارتجالياً في وصف حرب طروادة، الحدث العظيم الذي دعّم وحدة اليونانيين. ويقال إنه عاصر تلك الحرب، وكتب «الإلياذة» بوحي منها في مطلع شبابه، وفي آخر حياته كتب «الأوديسة». وهذا محض تخمين، والأصحّ أن الإلياذة مؤلفة في نهاية القرن التاسع←

في الواقع هوميروس يُهيمن على المجتمع القديم. في هذا المجتمع كلّ شيء بسيط، وملحمي. الشعر دِيْنٌ، والدين قانون. لقد أعقبت طهارةُ العصر الثاني رجولةَ العصر الأوّل. وترك ضَرْبٌ من الخطورة الرسمية بصماته في كلّ مكان، في الأخلاق العائلية كما في الأخلاق العامّة. فلم تحتفظ الشعوب من الحياة الضائعة إلا باحترام الأجنبي، والمرتحل. وللعائلة وطن كلُّ شيء يربطها به؛ فثمّة عبادة المنزل، وعبادة القبور.

ونكرِّر هنا أن التعبير عن حضارة كهذه لايمكن أن يكون إلا الملحمة. فالملحمة فيها عدّة أشكال، إلا أنها لن تأخذ أبداً طابَعَها. ذلك أن الشاعر «بانْدار»

--- قبل الميلاد، والأوديسة في بداية الثامن؛ لأن العادات الموصوفة فيها لاتعود إلى عهد أقدم من 800ق.م، والحال أن حرب طروادة قامت على نحو تقريبي في القرن الرابع عشر قبل المسيح. ويتصور الدارسون أن الأدب الملحمي يعود إلى ذلك العهد حيث عكس المؤلفون الأساطير الكبرى، والأحداث العظام، والقيم الروحية والثقافية في أشعارهم. وربما اعتمد شاعر أو عدّة شعراء على هذه الأشعار وألّفوا الإلياذة والأوديسة. انظر : تورانس (ليون)، الموسوعة الكونية المصغرة (بالفرنسية) باريس1963، ص95، وثمة رأي قديم انتشر في نهاية القرن السادس عشر، إذ كان «كازهوبون» الفرنسي من أكثر المتحمسين لإنكار وجود هوميروس، وسار على خطوه كثيرون منهم «فيكو» الذي ذكرناه، سابقاً. انظر : البستاني (سليمان)، مقدمة ترجمته للإلياذة ج1،بيروت 1903، ص.ص 47 ــ 51). أما سليمان البستاني فيفنّد هذه الآراء وينتهي إلى أن تناسق أجزاء الإلياذة دليل على وجود مؤلّف واعٍ ومبدع إذ يقول «ثم إذا تأملت أجزاء الإلياذة وارتباطها بعضها ببعض رأيت أن ناظم النشيد الأول إنما هو ناظم النشيد الأخير، فكأنها هي مرقاة يصعد بك صاحبها درجة درجة حتى تستقر في آخرها وأنت متبيِّن كلّ ما وراءك». المرجع السابق، نفسه، ص54. ومهما يكن من أمر فقد كان لشعر هوميروس أثرٌ بالغٌ في اليونان، وروما، وأوروبا، وقد قال فيه ولهلم الأول قيصر ألمانيا : «دعوا الأساتذة يُكثروا من تلقين شعر هوميروس. فإنّ الأمة التي يرسخ في ذهنها وصف صِبا الأمم على ما يبسطه هوميروس لايُسارع إليها العجز والهرم». المرجع السابق، ص24 ـ 49.

إكليروسي أكثر مما هو بطريركي، وملحمي أكثر منه غنائياً. فإذا بدأ كـاتبو الحوليّات، المعاصرون الضروريون لهذه الحقبة الثانية من عُمُر العالَم، يجمعـون الأعراف، ويحسبون مع القرون، فحسناً فعلوا، لأن تعاقُبَ الأجيال لايستطيع أن يمحو الشعر، ويظلّ التاريخ شبيهاً بالملحمة. وما هيرودوت[109] سوى هوميروس[110].

لكنّ الملحمة تنطلق في كل مكان نابعةً، على وجه الخصوص، من التراجيديا

---

109 – Herodote (484 - 420 ق.م) المؤرخ اليوناني الذي لقّبه شيشرون (خطيب الرومان) بـ «أبي التاريخ». ويعتبره الدارسون أوّل كاتب نثري تصل مؤلّفاته إلى العصر الحاضر. ينحدر من عائلة ارستقراطية يسّرت له أحوالُها أن يتجوّل في الشرق، وفي إفريقيا، وجنوب أوروبا. وأقام زمناً في أثينا، وكان صديقاً للكاتب المسرحي «سوفوكليس». ولّما عزم على كتابة «تاريخه»، زار المستعمرات اليونانية (مصر، وسيدينيا، وليديا)، ولم يترك معبداً، ولامدينة، حتى إنه شهد المعارك في ساحات القتال. ويُنسب إليه تصنيف كتاب يشبه سيرة الحياة عنوانه «حياة هوميروس». والتأريخ التي كتبها باللهجة الإيّونية الأدبية مقسومة إلى تسعة كتب، يحمل كلٌّ منها اسم ربّةٍ من ربّات الشعر والفن. وموضوعها الأساسي هو الحروب الميدية (أي الحروب التي خاضها اليونانيون ضدّ الامبراطورية الفارسية في النصف الأوّل من القرن الخامس قبل الميلاد).

تبدأ قصصه التاريخية بتعاظم الامبراطورية الفارسية، وتنتهي بانتصارات اليونان في المستعمرات، وبالمشكلات الداخلية للمدن - الدول اليونانية. وضمن هذا الإطار يجمع كمّاً هائلاً من المعلومات عن الأخلاق، والعادات والمعتقدات، والمؤسّسات الاجتماعية، والحياة اليومية، والآثار، والجغرافيا. تتميّز كتابته بأسلوب شيّق عامر بالالتفات الجذّاب، والألفة. انظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، باريس 1987، ص1525. وانظر: موسوعة Petit Robert ، باريس 1981، ص849.

110 .. لايأخذ هيغو بعين الاعتبار الفرق بين عمل الشاعر وعمل المؤرخ، الذي نجد شرحه في كتاب ارسطو «فن الشعر»، نفسه، ص64 (فإن المؤرّخ والشاعر لايختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور (....) بل يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه)، ونحن نرجّح أن هيغو يقصد من الشبه بين التاريخ والملحمة فعل «رواية» الأحداث، وتقديمها في شكل قصّة.

القديمة[111]. تصعد خشبة المسرح الإغريقي دون أن تفقد شيئاً تقريباً من أبعادها الهائلة الخارقة. إذ لاتزال شخصياتها أبطالاً، وأنصاف آلهة، وآلهة، وحوافزُها أحلاماً ومعجزات، وأقداراً؛ ولوحاتها تعداداً للأبطال، ومآتمَ، ومعارك. وما كان يُنشده مُنشدو الملاحم، كان ينطق به الممثلون. وهذه هي القضية برُمَّتها.

وبعبارة أدقّ : حينما يُعرَض حَدَث القصيدة كلُّه، ومَشْهَدُها بأكمله على المسرح، كانت الجوقة تتكفّل بالباقي. فالجوقة تفسِّر التراجيديا، وتشجِّع الأبطال، وتخلق أوصافاً، تدعو النهار وتطرده، تبتهج، وتنتحب، وفي بعض الأحيان تقدِّم الديكور، وتشرح المعنى الأخلاقي للموضوع، وتمجِّد الشعب الذي يُصغي إليها. لكنْ، ما الجوقة[112]، ما هذه

111 – أي من المدائح الشعرية لإله الكرمة والنبيذ «ديونيسيوس» الذي يمثل دوره حياة الكرمة الشاملة لمشاركة عناصر الطبيعة وقواها كافة : المطر، والريح، والرعود، والإخصاب في الربيع، والشمس. وتسمية المدائح الشعرية (ديثيرامب) مأخوذة من اسم آخر للإله ديونيسيوس، وهو : مررت مرّتين. إذ يَرِد في الأسطورة اليونانية أن ديونيسيوس هو ابن «زِيُوس» أبي الآلهة من الأميرة «سيملي»، ولما حملت به أمه، ماتت على أثر مؤامرة دبّرتها الإلهة «هيرا» زوج زيوس، فأخرج زيوس الجنين من بطنها، واحتضنه في فخذه حتى اكتمل وحانت ولادته. وهذا معنى : مررت مرتين، أي في بطن أمي وفخِذ أبي. ولم يُعترف به إلهاً في الأولومب، فهام على وجهه يعلّم الناس زراعة الكرمة، وصناعة النبيذ، فأكرمه اليونانيون على ذلك، وصاروا يقيمون له أعياداً احتفالية كلّ موسم. ويذبحون تيوساً لتقديمها أضحيات له. ولأنهم كانوا يحتفظون بالنبيذ في قُرَبٍ من جلد الماعز، راحوا يلبسون جلود التيوس ويرقصون بها علامة على تبجيلهم لرمز الخير والعطاء. ومن هنا جاء اسم : طراغوذيا أو تراجيديا = جلد الماعز. انظر : بانوراما الأدب، نفسه، ص248، وانظر : د. معلوف (أنطوان)، المدخل إلى المأساة، والفلسفة المأساوية بيروت 1982، ص.ص 91 - 117.

112 – Le choeur ، الكورس، أو الخورص، هو العنصر البشري الأول في الاحتفالات، ويأتي من حيث الأهمية بعد البطل، ولاسيّما في مآسي أسخيلوس. يؤدي أفرادها رقصات وأغاني مصحوبة بعزف موسيقي، وفي أعياد ديونيسيوس كانوا يدورون حول المذبح. أما في المآسي التي كانت تمثّل أمام الناس←

الشخصية الغريبة الموضوعة بين المشهد والمشاهِد، إذا كان الشاعر مُنْجِزاً لملحمته؟

إن بناء مسرح القدماء[113]، كما مسرحياتهم، ضَخْمٌ، ومُنيف، وعظيم، يمكن أن يتسّع لثلاثين ألفَ مُشاهد؛ يلعب فيه الممثلون أدوارهم في الهواء الطلق، وفي وضح النهار؛ وتستمر العروض طيلة النهار. يرفع الممثّلون أصواتهم، ويُخفون ملامحهم، رافعين جذوعهم؛ حيث يصيرون عمالقةً كأدوارهم. وخشبة المسرح فسيحة، يمكنها

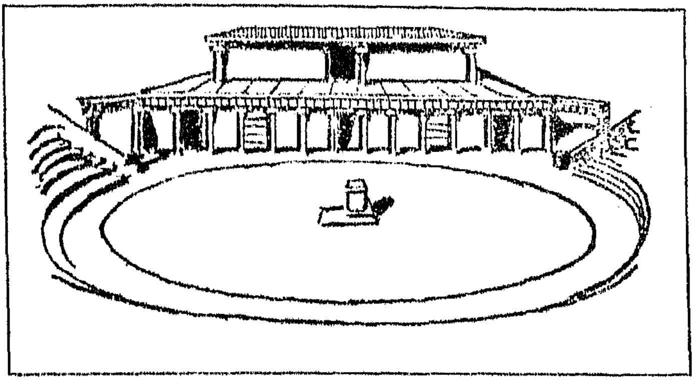
---

ـ فيقفون في صفين مواجهَيْن للجمهور، ويقف أمامهم عازف الناي ـ ويشبه ذلك حلقات الدبكة اللبنانية كما يرى د. أنطون معلوف ـ، وغالباً ما يتناسب لباسهم مع دورهم في كلّ مأساة. وقد كان دور الجوقة أساسياً في مسرحيات أسخيلوس؛ فهي تفسّر الأحداث وترويها؛ وتعلّق على تقلُّباتها وتدخل في أعماق البطل لنبش أفكاره. وظلّت حتى الآن محتفظة ببعض هذه الوظائف التي ازدادت تعقيداً بتقنياتها وأغراضها. انظر: المدخل إلى المأساة، نفسه، ص.ص 96 ـ 97 . وانظر : ميرشنت و لنبش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د. علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، حزيران1979، ص245 : «كان المسرح يضطلع في مسرحية أسخيلوس بحوالي نصف كلمات المسرحية» أما في أعمال سوفوكليس ويوريبيدس فكان مسؤولاً عن أقلّ من هذا بكثير. وعندما كتب سينيكا تراجيدياته في روما لكي تُلقى أمام جمع قليل من المشاهدين، اقتصر دور الكورس على تقديم الفقرات القصيرة التي تفرّق بين فصول المسرحية».

والواقع أنّ رأي هيغو في وظيفة الكورس مستقى من رأي الناقد هوراس (65 ـ 8ق.م) في كتابه فن الشعر (ترجمة الدكتور لويس عوض، القاهرة، الطبعة الثانية، 1970)، حيث يقول (ص122 و124) : «فَلْيقُم الكورس في رجولة بدور ممثل ووظيفة، ثم إن عليه ألا يغني بين الفصول غير ما يخدم غرض الرواية ويناسب مقامه تماماً. فلينتصر للخير، وليجدّ بالنصائح الأخوية. ولْيَلْوِ عنان الغاضبين، ولْيُثْنِ على الضعفاء وليمتدح المائدة المتواضعة، وليمجّد العدالة والقانون لما يكفلانه من طمأنينة، والسّلامَ ذا الأبواب المفتوحة، ولْيكْتُم ما أسِرّ إليه، ولْيُصَلّ ضارعاً إلى الآلهة أن يعود الحظ إلى كَسِيْرِي الفؤاد وأن يغرب عن المتغطرسين».

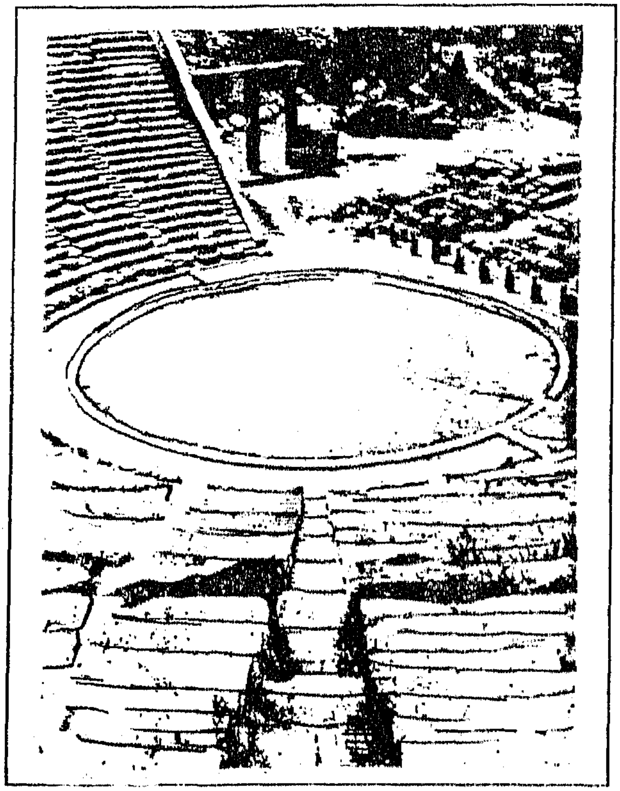
113 ـ انظر الصورة الحقيقية والرسم التخطيطي للمسرح الإغريقي الذي يسمح بناؤه بعرض المشاهد الواسعة مع ما تتطلبه من ديكور، كالصخور العالية، والجبال، والموانىء وما شابهها.

أن تعرض، في وقت واحد، المعبد، والقصر والمعسكر والمدينة من الداخل والخارج. وتُمثّل عليها مشاهد شاسعة. ولن نستشهد على هذا إلاّ من الذاكرة : فهـا هـو بروميثيوس[114] على جَبَلِه،



مسرح إغريقي

114 – الإله بروميثيوس بطل مسرحية «بروميثيوس في الأصفاد» لأسخيلوس، وموضوعها أن هذا الإله الذي سرق النار وأهداها لبني البشر، أثار غضب «زيوس» أبي الآلهة. فعاقبه زيوس عقاباً أبدياً لاينتهي؛ إذ ربطه على صخرة في أعلى جبل، وسلّط عليه نسراً ينهش كبده، وكلما انتهى من نهشها تعود كما كانت. وما ازداد بروميثيوس إلا عناداً، وراح يتوعّد زيوس بأنه سيكشف سّراً يقلب عرشه. فزلزل أبو الآلهة الأرض من تحته وأخفاه بين الأنقاض. انظر : بروميثيوس في الأصفاد، (بالفرنسية)، الأعمال الكاملة لأسخيلوس، باريس 1964، ص.ص 102 - 126



مسرح مدينة إيبيدور اليونانية لاتزال تقام فيه مهرجانات الكوميديا والتراجيديا حتى الآن، وهو أفضل ما بقي من المسارح الإغريقية

وها هي «آنتيغونة»115 تبحث من قمة أحد الحصون عن أخيها «بولينيكوس» بين جيش العداء (مسرحية الفينيقيات)،115 وها هي «إيفادنيه»116 من فوق صخرةٍ تُلقي بنفسها بين ألسنة اللّهَب حيث يحترق جَسَدُ «كابانيه»116 (في

---

115 – آنتيغونة شخصية من شخصيات الأساطير الأدبية اليونانية، وهي بنت الإثم الذي اقترفه أوديب بزواجه من أمّه، وأخت «أسمينا»، و «إيتيوكل»، و «بولينيكوس». تناول هذه الشخصية كلٌّ من: «سوفوكليس» في مسرحية «آنتيغونة» (441 ق.م)، وفي مسرحية «أوديب في كولونا»، و«يوريبيدس» في مسرحية الفينيقيات: فبعد تشرُّد أوديب، واستلام خاله «كريون» مقاليد طيبة، نُفي «بولينيكوس» عنوة، فتعاون مع «الأرغوسيين» أعداء طيبة، وجهّز منهم جيشاً لغزوها. وكان في قيادة جيش طيبة، أخوة «إيتيوكل». وقبل اندلاع المعركة، وقفت آنتيغونة على شرفة الحصن تراقب زحف جيش الأعداء مُصمِّمة على المقاومة ضدّه. لكنها عندما رأت أخاها بولينيكوس المظلوم، حاولت مع أمها «جوكاستا» مصالحة الأخوين العدوّين اللذين ماتا في تلك المعركة. فقرّر كريون إقامة مراسيم الدفن لإيتيوكل ومنَع دفن بولينيكوس، فعارضته آنتيغونة (وكانت خطيبة ابنه هيمون) وفسخت الخطوبة، ودفنت أخاها غير عابئة بالموت بعد أدائها للواجب. انظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، المجلد الثالث، باريس 1966، مسرحية الفينيقيات، ص.ص 223 - 279.

116 – إيفادنيه زوج كابانيه الذي قُتل مع الأبطال الذين قادهم «بولينيكوس» لغزو «طيبة»، ولم يَنْجُ منهم سوى «آدراستوس». فتوجّه إلى أثينا وطلب من ملكها «تيسيوس» أن يُقنع أهل طيبة بدفن أجساد القتلى. لأن بقاءهم دون دفن يعني عدم قدرتهم على اجتياز نهر الموت والاستقرار في العالم السفلي، كما تضيع أرواحهم. ورفض الملك طلبه في البداية، ولكنّ أمّة «إيثرا» جعلته يرى أبناء القتلى وزوجاتهم واستدرّت عطفه وقناعته. فأرسل رسولاً إلى «كريون» ليدفن الموتى بالتي هي أحسن، وما استجاب كريون، فقاد تيسيوس حملة ضدّه وأجبره على الموافقة، وجهّز القبر للأجساد الخمسة، ووضعهم في التابوت، ثم وضع التوابيت على محرقة الجنازة. وهنا جاءت إيفادنيه وألقت بنفسها على النار الملتهبة ولحقت بزوجها. وهذا هو موضوع مسرحية «الضارعات» لـ يوريبيدس». انظر: يوريبيدس. الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، باريس1966، مسرحية «الضارعات»، ص.ص 271 - 308. وانظر: هاملتون، الميثولوجيا، نفسه، ص.ص 417 - 420.

مسرحية الضارعات116 لـ «يوريبيدس»)؛ وها هو خادم117 نراه ينبثق من الميناء، 0يُبحِر على المسرح بخمسين أميرة مع وصيفاتِهِنّ (الضارعات 117 لـ «أسخيلوس»). إن فن العمارة والشعر في المسرح اليوناني يحملان طابعاً أثرياً. وليس في العالم القديم ما هو أكثر جلالاً وسمواً من هذا. فَطِقْسُه الديني وتاريخه يمتزجان بمَسْرحه.

وأوائل كُتّابه الكوميديين مُبشِّرون118،وتمثيلاته المسرحية شعائر دينية، وأعياد وطنية.

---

117 – مسرحية «الضارعات« أقدم مسرحية «لأسخيلوس» الدور الأساسي فيها للجوقة. وهذا تعبير عن أن التراجيديا المنبثقة من الأعياد الاحتفالية كانت لاتزال في المهد. وموضوعها أن بنات داناؤس الخمسين ـ وقد منعهنّ أولاد عمِّهن من الزواج، قرّرْن الهرب من مصر والالتجاء إلى مملكة آرغوس (بلد جدّتهم إيّو IO التي هربت من غضب هيرا (إلهة الزواج) عليها؛ لأن زيّوس أحبَّها، واستقرّت في مصر). وعند وصولهن إلى آرغوس تردّد الملك في إجاتهنّ، وبعد استفتاء شعبة قرر استقبالهن، وعندئذ وصل رسول من مصر يطلب إعادتهنّ، فطرده الملك، فانصرف يتوعّده بالحرب. وهنا تنتهي المسرحية. انظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، باريس1964، الضارعات، ص.ص 16 ـ 40.

118 – قد ترجع النغمة التبشيرية في الكوميديا إلى طبيعتها النقدية الهجائية المختلفة عن طبيعة التراجيديا اليونانية التي تبرز فيها بوضوح صورة القدر المنتصر على الإنسان. ومع أن أبطال المآسي يتحرّكون داخل الرقعة التي حدّدها لهم قَدَرهم، يظلّ صراعهم ضدّه شبه معدوم.، وإن اختلفت مستوياته بين كاتب وآخر. ففي مآسي أسخيلوس (525 ـ 456 ق.م) يخضع الإنسان خضوعاً تاماً لإدارة الآلهة، وليست حريته إلا نسبية جدّاً أمام الحتمية القدرية الكامنة وراءه. وهذا مايسمِّيه شامبري بـ «الإرهاب الديني» الذي يزرع في المشاهد الشفقة والرعب معاً. (انظر: مقدمتنا لترجمة مسرحية «الفرس» لأسخيلوس، منشورات دار الينابيع دمشق1994، ص11). وفي مآسي سوفوكليس (496 ـ 406ق.م) يظهر ضرْب من الانسجام بين البطل المأساوي ومبادئه الخاصة القائمة على أسس أخلاقية مستقاة من نظام تعدّد الآلهة. مثال ذلك «أوديب الملك» الذي أصرّ على معرفة قاتل ملك طيبة، حتى وهو يشعر ضمنياً أنه مشكوك فيه. وحينما اكتشف الحقيقة فقأ عينَيْه بحسب ما يقتضيه القانون. ولكنه لو أوقف التحقيق وفرض إرادته، لما استطاع أن يوقف غضب الآلهة التي أنزلت الوباء بمملكته. ولهذا كان لابدّ له من النزول عند إرادتها، ولنزل. لذلك كاقاته واحسنت مثواه في «كولونا». ويأتي يوريبيدس (480 ـ 406ق.م)←

ـــ بإضافات جديدة إلى التراجيديا، لعلّ أهمها استخفافه بنظام الآلهة، وتركيزه على الإنسان وظروفه، إذ يصوِّره كما هو، بينما يصوره سوفوكليس كما ينبغي أن يكون، وأسخيلوس يعطيه صورة أضخم مما يمكن أن يكون. أي أنه «أنْسَن» الموضوعات التقليدية وعَلْمَنها، زارعاً الشك في كلّ شيء، حتى لقد اتُّهم بالإلحاد. وهذا لايتناقض مع ميوله الفلسفية السفسطائية (فقد كان صديقاً لسقراط). ولكن القدر يضرب جذوره بعيداً في مسرحياته على نحو ما نرى في «الكترا» التي حرّضت أخاها «أورست» على قتل أمّها. وما كان من الأخ إلا الانصياع لأخته، شأنه في ذلك شأن الأبطال الذين وقعت عليهم اللعنة الأبدية من عائلة آترية وتانتالوس. (انظر: مسرحية «الكترا» ليوريبيدس، ترجمة كمال ممدوح حمدي، مجلة مسرح، عدد خاص ـ القاهرة1975). وحتى في مسرحية «افيجنيا في أوليس» لايُدين يوريبيدس لا الآلهة ولا البشر، وكأنما يشير ببنانه إلى حتمية القدر المخيمة فوقها. (انظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول مسرحية «ايفجنيا في أوليس» ص.ص 43 - 96. وانظر: ايفجنيا في أوليس، ترجمة إسماعيل البهناوي، سلسلة «من المسرح العالمي» الكويت، عدد تموز 1983، ص.ص 37 - 105).

ومنبع ذلك - في رأي د. عبد الرحمن بدوي - أن الفكر الإنساني اليوناني وافق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الإنسانية، مما أبعد أبطال التراجيديا عن مجال الصراع الحقيقي بين ذواتهم والعالم الموضوعي المحيط بهم (انظر: ربيع الفكر اليوناني، الطبعة الخامسة، بيروت - الكويت 1971، ص.ص 41 - 43).

أما الكوميديا التي يحكمها فِعْل التعرية وكشف أخطاء الإنسان وعيوبه الشكلية والفكرية، فهي ذات صلة ألصق بتفاصيل الحياة اليومية، وجنوحها إلى التغيير، كما جنوحها إلى التأثير في الجمهور أسبق من التراجيديا، ومُشاهد الكوميديا يعيش حالاً أكثر حرية وانطلاقاً من مُشاهد التراجيديا. (انظر: آلان، نظام الفنون الجملية ـ فصل حقيقة المشاعر ـ باريس1953، ص.ص 162 ـــ 163. وانظر: برغسون، الضحك، باريس1900، ص.ص 69 ـــ 77). وهذا ما يبدو بوضوح في كوميديات أريستوفانيس (450 ـ 386 ق.م) التي عبّر من خلالها عن ازدرائه للأعراف الاجتماعية السائدة، وللفوضى، وللعنف والإرهاب، وذلك باسم مثله العليا المتجسّدة في الحكمة، والطبيعة والسلام. وقد لاقى نجاحاً باهراً عند جمهور حذر، وأناني، وغير متديّن، تكوّن في أحضان الاحتفالات المرافقة مع المرح والتسلية والمسماة «كوموس». ولم يبق من مسرحياته سوى إحدى عشرة مسرحية من أهمها: «السحب» (423 ق.م)، وفيها يهاجم فلسفة سقراط وطريقته في الجدال، و «الزنابير» (422ق.م)، و «الضفادع» (405ق.م).

ولايُقاس الكاتب الكوميدي «ميناندر» (342 ـ 292ق.م) بأريستوفانيس؛ لأنه عاش في عصر ـــ

ثمة ملاحظة أخيرة تستكمل تسجيل الطابع الملحمي لهذه العصور؛ فالتراجيديا ـــ من خلال الموضوعات التي تعالجها، ومن خلال الأشكال التي تعتمدها ـ لاتفعل أكثر من تكرار الملحمة. ولايفعل الكتّاب التراجيديون كلهم إلا الإسهاب فيما أجمله «هوميروس». يتناولون الحكايات نفسها[119]، والنكبات عينها والأبطال ذاتهم[119]،

---

ـ المحطاط البناء، واهتم بالكم على حساب الكيف، كما سيطر عليه همّ التسلية والترويح عن النفس، ومن حسنات مسرحياته دقة الملاحظة واللغة المنسابة. من مسرحياته «التحكيم»، و«الحسناء ذات الشعر المقصوص».

119 ـــ الحقيقة أن هناك مصدرين للتراجيديا: الأسطورة، والملحمة المشمولة بالأسطورة في الأصل، فمن الأسطورة ينحدر مفهوم اللعنة الأبدية الذي استقى منه الكتاب التراجيديون مسرحيات عديدة. ويفسر هذا المفهوم مسألة اتّصاف الآلهة الإغريقية بصفات البشر أنفسهم، فهي تغضب وتوقع العقوبات بالمذنبين بصورة تشبه ردّة الفعل البشرية، حتى لو كان المذنب إلهاً مثل «بروميثيوس» سارق نار الآلهة، حيث ظلّ النسر ينهش كبده المتجسّدة دون انقطاع (مسرحية «بروميثيوس في الأصفاد» لأسخيلوس وهي جزء من ثلاثيته التي فُقد جزآها: «بروميثيوس طليقاً» و «بروميثيوس حامل النار»). ومن اللعنات الأبدية التي حلت بالبشر (وبأولاد زيوس من نساء بَشريات)، لعنة تانتالوس ملك ليديا، وهو ابن زيوس، ووالد بيلوبوس ونيوبي وجدّ صاحب اللعنة الثانية آتريوس. أصابت اللعنة الأبدية تانتالوس لأنه سرق رحيق الآلهة (الأحلى من العسل بعشرة أضعاف) وأعطاه للناس. فثارت ثائرة الآلهة، وابتلته بالجوع والعطش. وجعلته وسط بركة من الماء تمتلىء شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى شفته السفلى؛ فإذا حاول ارتشاف الماء غار تحت رجليه، كما تدلى فوقه العنب والرمّان تدفعه الريح حتى يوشك على دخول فمه، فإذا تلمّظ شفتيه، طارت الأغصان بين الغيوم وهكذا.

والجريمة الأشنع التي ارتكبها آتريوس (ابن بيلوبوس وهيبوداميا) أن أخاه تيستس سرق له رمز سلطته و(الحمل الذهبي). وخطف زوجة إيروبي. فما كان منه إلا أن اختطف أولاد أخيه، وذبحهم، وطبخهم وقدّمهم طعاماً لوالدهم عقاباً له على فعلته. وبذلك صار المجرم الأكبر في التاريخ. فلعنته الآلهة ولعنت ذرّيته إلى الأبد: ابنه مينيلاوس يتزوّج من هيلانة (بنت زيوس من ليدا) وابنه أغاممنون يتزوّج من أختها كليتيمنسترا (بنت تنداريوس من ليدا أيضاً)، والبنتان ملعونتان. فهيلانة تخون زوجها مع باريس ابن بريام ملك طروادة، وكلتيمنسترا تخون زوجها مع إيجيست ابن تيستس.ـــ

-« وإذا كان خطْف هيلانة إلى طروادة إطاراً عاماً وسبباً مباشراً لحرب طروادة، وموضوعاً أساسياً لـ «الإلياذة». فإن التراجيديا جسّدت الشخصيات المذكورة تجسيداً شبه كامل: ثمة ثلاثية «أورست» لأسخيلوس، المكوّنة من ثلاثة أجزاء: آغاممنون، وحاملات القرابين، وإلهات الرحمة. ففي الجزء الأول تقتل كليتيمنسترا زوجها آغاممنون لأنه ضحى بابنتها افجينيا كي تُرسل الآلهة رياحاً مناسبة للإقلاع إلى طروادة، وفي الجزء الثاني تتعرّف ألكترا أخاها عندما يزور قبر والده المغدور وتساعده على قتل أمّه، وفي الجزء الثالث يصير أورست قاتل أمه طريد إلهات النقمة وحارسات القانون. لكن لجوءه إلى أثينا وأبولون ينقذه من العقاب (انظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة، نفسه، ص.ص 135-233. وثمة عدة مسرحيات ليوريبيدس عن اللعنة نفسها هي: افيجينيا في أوليس (حيث يقدّمها والدها آغاممنون ضحية للآلهة)، وافجينيا في تاوريس «وفيها يتبع يوريبيدس رواية أسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس وفحواها أن الربّة آرتميس أنقذت إفجينيا بنت آغاممنون فلم تُذبح قرباناً على المذبح في ميناء أوليس (...) وإنما حُمِلَت إلى بلاد التاوريين» (انظر: مقدمة أفجينيا في تاوريس، من المسرح العالمي، نفسه، ص.ص 16-17. ومسرحية أورست. وما أخذه من هوميروس هو موضوع مسرحية «هيكوب» زوج بريام ملك طروادة التي تقع أسيرة في يد آغاممنون، وتقدّم ابنتها بوليكسين قرباناً على قبر آخيل، وموضوع مسرحية «آندروماك» زوج البطل الطروادي «هكتور» ابن بريام وأخ باريس. وهنا تقع آندروماك أسيرة في يد نيوبتوليموس فتزوّجها وأنجبت منه ولداً اسمه مولوسوس، ثم عاد فتزوّج هرميوني بنت مينيلاوس من هيلانة، ودبّر مينيلاوس مؤامرة لقتل آندروماك وابنها، لكن بيليوس أنقذهما. وكانت هرميوني عاقراً، فحاولت الانتحار، وأنقذها ابن عمّها أورست. وموضوع مسرحية «الطرواديات» التي تصور مرارة الشعور بالأسر في نفوس نساء طروادة مثل هيكوب وآندروماك، وكاساندرا وغيرهن. (انظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول بأكمله، والمجلد الرابع، باريس1964، ص.ص 141-227)، وانظر: مقدمة افجينيا في أوليس، من المسرح العالمي، نفسه،ص.ص 14-17).

ولا يستعير سوفوكليس من هذه الأسطورة سوى موضوع مسرحيته «ألكترا» (انظر: من الأدب التمثيلي اليوناني، ترجمة د. طه حسين، بيروت 1978، ص.ص 9-70). وبقية مسرحياته موزّعة بين أسطورة أوديب (مسرحية أوديب ملكاً، وأوديب في كولونا، وآنتيغونة)، وحرب طروادة وشخصيات هوميروس (مسرحية إياس الذي جنّ جنونه لأنه لم يورَّث سلاح آخيل، فانتحر غاضباً، ومسرحية فيلوكتيتس الذي رافق اليونانيين إلى حرب طروادة، فلدغته أفعى، وازداد ضعفه، فأخذه أوديسيوس ورماه في جزيرة بقي فيها عشر سنوات، وعندما اشتدت حرب طروادة ضراوة، أوحت الآلهة-

ينهلون جميعاً من النهر الهوميري، ومن «الإلياذة»[120] و «الأوديسة»[121] دائماً.

---

— إلى اليونانيين أن طروادة لن تسقط ما لم يُشارك فيها فيلوكتيتس، وهكذا ذهب اوديسيوس لإحضاره) انظر: المرجع السابق، نفسه، مسرحية إياس، ص.ص 76–129، ومسرحية فيلوكتيتس ص.ص 333–384.

120 — الإلياذة ملحمة شعرية مكتوبة في القرن التاسع قبل الميلاد، وهي ذات خلفية أسطورية تاريخية تتعلق بحرب طروادة. وسبب هذه الحرب، بحسب الأسطورة، أن أبا الآلهة زيوس أراد تزويج إلهة البحر تيتس من بيليوس ملك فاليا، ودعا الآلهة جميعاً ما عدا إلهة الخصام «آريس». فغضبت هذه الإلهة وأتت بُغتة إلى الحفل وألقت بين المدعوّين تفاحة ذهبية كُتِبَ عليها: «هذه التفاحة من نصيب الأجمل». فاندفعت هيرا «إلهة الزواج» وألينا «إلهة الحكمة» وأفروديت «إلهة الجمال» لالتقاطها، ونشب خلاف بينهنّ. فقرّر زيوس أن يحسم الأمر باريس أبن بريام، لذلك بعثت له كل إلهة منهن برشوى: وعدته هيرا بالسلطة، وألينا بالانتصارات العسكرية، وأفروديت وحدها هي التي جذبته بوعدها أنها ستوقع في حبّه أجمل نساء الأرض، وكانت هذه المرأة الأجمل هي هيلانة التي اختطفها باريس، وبعد عشر سنوات جّهز اليونانيون جيشاً بقيادة آغاممنون واتجهوا صوب طروادة لاستعادة الملكة المخطوفة. ودامت الحرب عشر سنوات أيضاً.

لكنّ هوميروس لايُعالج الأسطورة، بل يؤطّر بها بداية ملحمته، وينطلق إلى وصف معارك الأيام العشرة الأخيرة من حرب طروادة، وبالتحديد، بدءاً من غضب آخيل. وآخيل هو ابن زيّوس من أميرة البحر «ليتس» اكتسب صفة الخلود في كامل جسمه ماعدا الكعب الذي بقيت كفُّ أمّه مطبقة عليه وهي تغمره بمياه نهر الخلود. وقد رافق اليونانيين إلى طروادة، وفي الطريق، اتخذ له سبية اسمها «برسيس» فاغتصبها منه آغاممنون. مما أدى إلى امتناع آخيل عن المشاركة في معارك اليونانيين ضد الطرواديين. وعندما قتل هكتور باتروكل الصديق الأوفى لآخيل، غضب هذا الأخير ونزل إلى أرض المعركة فقتل هكتور، وربط جثته في عربة وراح يجرها في سهل طروادة وعلى مرأى من الملك بريام وزوجته هيكوب «والدا هكتور» وعلى مرأى من «آندروماك» زوج هكتور. (انظر: الإلياذة ترجمة سليمان البستاني، المجلدان(1–2). وانظر: الإلياذة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1985.

تتميز الإلياذة بالوصف الحركي الحي للمعارك، وللأبطال ونزالهم. ولهذا السبب تغلب الحسيّة على لغتها، إذ لايزيد عدد الألفاظ المجرّدة فيها ـ بحسب تورالس ـ على /39/ لفظة. (انظر: بالوراما —

ومثلما جرجر «آخيل» جثة «هيكتور» وأدارها حول طروادة، تدور التراجيديا (هي الأخرى)[122] حول طروادة.

ومع ذلك ها هو عصر الملحمة يوشك على نهايته؛ فقد راح هذا الشعر - كما راح المجتمع المنعكس فيه - يجترّ ذاته دائراً حول نفسه: روما تقتفي أثر اليونان حرفياً[123]، و «فرجيل»[123] ينسخ «هوميروس»، ويموت الشعر الملحمي في هذه

---

← الآداب، نفسه، ص197). ومن مشاهدها البديعة: وداع هيكتور لزوجة اندروماك وهو يعرف أنه سيموت على يد آخيل، وزيارة بريام العجوز لاستلام جثة ابنه هكتور ودفنها.

121 - تحكي هذه الملحمة المكتوبة في القرن الثامن قبل الميلاد، قصة عودة البطل اليوناني أوديسيوس (صاحب فكرة الحصان الخشبي الذي اختبأ داخله الفرسان اليونانيون ودخلوا طروادة وأحرقوها، ووارث سلاح آخيل) إلى مملكته إيثاكة. فنتيجة غضب إله البحار «بوسايدون» على أوديسيوس، استغرقت رحلة عودته عشر سنوات تعرّض خلالها لأهوال شتى ما كان لينجو من مخاطرها لولا مساعدة الإلهة أثينا التي حثّت ابنه تليماخ على البحث عنه في الجُزر والممالك المنتشرة حول بحر إيجة وفيه. بينما كانت زوجه «بنلوب» تواجه الخطّاب الذين جاؤوا - وفق العادات اليونانية عندما يغيب الزوج بسبب الحرب - لتنتقي واحداً منهم زوجاً لها، وتخادعهم بدعواها أنها حالما تنتهي من حياكة ثوب لها، سوف تختار الزوج المناسب. لكنها كانت تحلُّ الخيوط التي تحوكها في النهار. وفي النهاية يعود زوجها، ويخوض معركة حامية ضد الخطّاب وسطوتهم على منزله. وتصير «بنلوب» رمزاً أدبياً للوفاء الزوجي.(انظر: الأوديسة(بالفرنسية)،ترجمها عن اليونانية «ميديريك دوفور»، باريس 1960)، وانظر. الأوديسة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1983.

122 - مابين قوسين إضافة من عندنا للإيضاح.

123 - من المتعارف عليه أن سيطرة روما على بلاد اليونان (ق2 ق.م) اقتصرت على الانتصار العسكري الذي أدّت إليه أسباب كثيرة على رأسها انقسام اليونان على نفسها، وانشقاق المدن الهيلينية وضعفها. ثم ما لبث الرومان المنتصرون أن نهلوا من معين التراث الثقافي والأدبي الهائل الذي أنتجه الفكر الإغريقي. والحق أنّ تغلغل هذه الثقافة في البنية الفوقية لروما الوليدة يعود إلى ما قبل القرن الثاني قبل الميلاد، حيث تمت ترجمة الملاحم والمسرحيات التراجيدية والكوميدية منذ بداية القرن الثالث. وكان ←

← من الطبيعي أن يحصل هذا النوع من التلمذ الروماني على اليونانيين؛ لأن طبيعة الشعبين مختلفة، فمقابل الفضول الروحي عند الرومانيين وخيالهم الغني، اتّسم الرومان بالتنظيم، والحكمة الثابتة، والعمل دون هوادة. وعلى حين ازدهرت في اليونان الفلسفة النظرية، والآداب والفنون، ازدهرت في الامبراطورية الرومانية الزراعة والتجارة والإدارة، والفنون الحربية. وبقي مكان الأدباء والفنانين ضيقاً.

وينبغي ألا يذهب بنا الظنّ إلى أن اقتفاء روما لليونان كان يتناقض مع الحاجات الروحية الرومانية؛ بل على العكس تماماً؛ فحتى المحاكاة الحرفية خدمت روما في محاولة الاستناد على أصل حضاري هو اليونان، واعتبار نفسها اتصالاً له ـ تماماً كما فعل الأميركيون المتقدمون تقنياً في اعتمادهم الكلي على تراث أوروبا ـ وهذا لم يدمّر الميزات الخاصة للثقافة الرومانية؛ فلغتهم ظلت وفية لفكرهم، ألفاظها دقيقة على قدر المعاني! لذلك برع الرومان بالتاريخ والخطابة أكثر من براعتهم بالشعر والفلسفة. (انظر: ديورانت، قصة الحضارة، المجلّد التاسع، جزء (1)، القاهرة، طبعة ثالثة 1972، ص.ص 178-220. وانظر: تورانس، بانوراما الأداب، الجزء الثاني، نفسه، ص.ص (51 ـ 52).

ضمن هذا الإطار كتب فرجيل ملحمة «الاينيادة» جامعاً في محاكاته لهوميروس بين الإلياذة والأوديسة. فأول ستة أناشيد تقليد لمغامرات أوديسيوس، ولمروره إلى العالم السفلي حيث التقى آخيل. وباقي الملحمة وصف للمعارك التي خاضها الطرواديون الراحلون صوب «اللاتيوم» لبناء روما. ذلك أن الآلهة قيّضت لإينياس ابن أنخيس الطروادي ـ بعد سقوط طروادة وإحراقها ـ أن يجّهز نفسه لمجد جديد لايعرف سرّه إلا والد أنخيس، وسيبيلا العرّافة التي ستدلّه على موطن والده في العالم السفلي. وهكذا ينطلق إينياس صوب قدره الجديد، وفي أثناء إرساله المسفن في قرطاجنة، يلتقي أميرتها الفينيقية ديدونة الفاتنة، فتقع في حبّه، ويودّ لو يبقى إلى جانبها. إلا أن الآلهة تدفعه دفعاً لإكمال مهّمته، فيضطر لوداعها. مما يدفعها إلى الانتحار حرقاً. وتعتبر قصة حبّها واحدة من أجمل ما أنتجته الأدب العالمي، ولاسيّما تلك اللحظة الدرامية العُليا التي يلتقي الحبيبان في العالم السفلي. فتزوّر ديدونا عن حبيب الأمس، وتلحق بحبيب آخر.

ويتابع اينياس رحلته، وينفّذ، طوعاً أو كرهاً، ما تأمره به الآلهة، وفي نهاية المطاف ينتصر على أعدائه، ويؤسّس مدينة روما الخالدة إلى الأبد. (انظر: الإينيادة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، بيروت 1975).

وعلى الرغم من كلّ ما قيل في ملحمة الإينيادة التي لايتمتع بطلها بمثل ما يتمتع به أبطال هوميروس من قوّة وبأس يعادلان قوة الآلهة وبأسهم أحياناً، يشعر قارئها أنه أمام عمل مُتقن مترابط من جهة، وأمام تتمّة لما عرفه من أحداث حرب طروادة وأبطالها. والواقع أن الرومان تلقوا هذه الملحمة ←

الولادة الأخيرة (الإينيادة)[124]، كما لو أنه يمضي بشرف.

## عصر المسيحية والدراما :

لقد آن الأوان ليبدأ عصر آخر للعالم وللشعر معاً. إذ يتسلّل إلى قلب المجتمع القديم دين روحاني، يقتله ويزرع في جثّة هذه الحضارة العاجزة[125] بذرة الحضارة المعاصرة، مُزيحاً الوثنية المادية الخارجية. وهذا الدين كامل، لأنّه حقيقي؛ فبين مذهبيّته، وطقسِهِ، ترسخ الأخلاق بعُمْق. وهو يعلّم الإنسان أوّلاً، من الحقائق الأولى، أنه سيعيش حياتَيْن: الأولى عارضة، والثانية باقية؛ مثل قَدَرِه؛ وأنّ فيه حيواناً، وعقلاً، روحاً، وجسداً. وأنّه بكلمة واحدة نقطة تقاطُع، وحلقة مشتركة بين حلقتي الكائنين

---

ــ بمشاعر حامية. وجعلوها كتابهم الزمني الذي لم يُضارعه كتاب آخر. وقد كانت الإينيادة ــ كما تقول عنبرة سلام الخالدي ـ ممرّاً بين عصور الوثنية والعصور المسيحية؛ فقد ولد فرجيل سنة 70 قبل الميلاد وتوفي سنة 19 ق.م، أي قبل بضع سنوات من ظهور المسيحية، المرجع السابق ص.ص 5 ــ 6، ولعل هذا ما يرمي إليه هيغو من توكيده أن الإينيادة تسجّل موت الملحمة.

124 ــ الإضافة من عندنا للإيضاح.

125 ــ استمر الصراع بين الدولة الرومانية والكنيسة قرابة ثلاثة قرون (64 ــ 311)، وعمل القياصرة على إبادة المسيحيين نهائياً سنة 250للميلاد. لأن تعاليمهم كانت تتناقض مع الإقرار بسلطتهم المطلقة التي كانت تعززها الوثنية بنظام تعدّد الآلهة. فالدولة الرومانية هي أساس الحضارة الوثنية ـ كما يقول ول ديورانت ـ على حين أن الدين كان أساساً للحضارة المسيحية. وليس غريباً أن يُحسَم الصراع لصالح المسيحية طالما أن الفساد بدأ ينخر الدولة ونظامها. وهذا ما تنبّه إليه القيصر قسطنطين الأكبر (280 أو 288 ــ 337)، وهو أمام تداعي الطقوس التقليدية والفلسفة والأخلاق الهيلينية، وامتداد الديانات الشرقية ـ والمسيحية خاصة ـ ؛ فاعترف بالمسيحية ديناً رسمياً للامبراطورية الرومانية آملاً أن تستطيع تجديد الحضارة الرومانية وإخصابها. وكانت خطوته تلك فاتحة تاريخ أوروبا المسيحية. انظر: قصة الحضارة، نفسه، الجزء الثاني من المجلد التاسع، ص.ص 387 ـ 396.

اللذين يلامسان الإبداع، حلقة من سلسلة الكائنات المادية، ومن سلسلة الكائنات غير الحسيّة، حيث تنطلق الأولى من المحسوس (الحجر) لتصل إلى الإنسان، وتنطلق الثانية من الإنسان لتنتهي إلى الله.

ربما كان جزء من هذه الحقائق محلّ شكٍّ عند بعض حُكماء العالَم القديم، لكن إيقاعها العارم، والواسع الوضّاء إنما يبدأ بالإنجيل. كانت المدارس الوثنية تمشي خبْط عشواء في الظلام، متعلّقة بالأكاذيب وبالحقائق في مسارها المحكوم بالمصادفة. وكان بعض فلاسفتها يُلقي أحياناً أضواء ضعيفةً على الأشياء، لاتوضّح منها سوى جانب واحد، بينما تزيد قتامة الجانب الآخر اتّساعاً. ومن ثَمّ تتأتّى جملة هذه الأوهام التي خلقتْها الفلسفة القديمة. ولم يكن ثمة شيء غير الحكمة الإلهية يستبدل هذه الإرضاءات المتذبذبة للحكمة

البشرية بوضوح فسيح عادل. فـ «فيثاغورث»[126] و «أبيقور»،[127]

---

126 – فيثاغورث (580 - 2 ق.م) فيلسوف يوناني، صاحب المدرسة الفيثاغورلية التي تُرجع كلّ شيء إلى علاقات عددية (العدد جوهر الأشياء) : فالكيمياء تتحدث عن الأشياء بلغة الرموز والأرقام، وعلم الفلك رياضيات سماوية، وحتى النفس عدد. أي أن فيثاغورث كان يبحث عن أصل الأشياء كلها في الشكل وليس في المادة. وتنطوي مدرسته، فوق ذلك، على مبادىء دينية أخلاقية ذات قاعدة مثالية. انظر د. عبد الرحمن بدوي، ربيع الفكر اليوناني، نفسه، ص 106. وانظر: ديورانت، قصة الحضارة، جزء2، مجلد3، نفسه، ص.ص 293 - 304.

127 – أبيقور (341 - 270 ق.م) الفيلسوف الإغريقي المتأثر بـ «ديموقريطس» صاحب الفلسفة الذرية. وفي رأيه أن على الإنسان أن يظل سعيداً، لذا سخّر فلسفته لخلق عالم لاقلق فيه، وليس إلا بالعلم وحده يستطيع طرد القلق. فلا شيء غيبي، وظواهر الطبيعة مادية وتجد تفسيراتها في قوانين مادية محدّدة. انظر. موسوعة لاروس، الجزء الثاني، نفسه، ص 1112.

و«سُقراط»،[128] و «أفلاطون»(128)مشاعل، أما المسيح فهو النّور.

وفضلاً عن ذلك، لاشيء أكثر ماديّة من نظـام الآلهـة القديـم[129]. فبعيـداً عـن

---

128 ـ سُقراط (469 ـ 399) الفيلسوف اليوناني الذي مات بسبب فلسفته الأخلاقية القائمة على الفضيلة: الإنسان فاضل بقدر ما يعرف معنى الفضيلة، أي بقدر إدراكه لمعنى الخير والجمال. لم يصل شيء من مؤلّفاته إلا عبر ما نقله إلينا تلميذه أفلاطون (427 ـ 347 ق.م) الذي هدف من حوارياته ورسائله إلى تلخيص فكر أستاذه الهادف إلى خلق الإنسان الكامل في المجتمع الكامل. وأضاف أفلاطون إلى هذا نظريته في «المثل» ومفادها أن الموجودات الكونية والاجتماعية ظلّ لصُورها الكاملة في عالم المثل. وإذا كان سقراط يركّز على «اللاأدرية» في المعرفة، فإن الهمّ الأول لأفلاطون هو الهم السياسي الذي يشكل نقطة انطلاق تفكيره. وقد كان راغباً في السياسة ثم أعرض عنها نتيجة الفساد الحاصل من صراع الحزبين الارستقراطي والديموقراطي، فثار على الفساد باحثاً عن الخروج منه في الفلسفة. انظر: غيث (جيروم)، أفلاطون، جدلية الفساد والصراع الطبقي، جدلية المثل والمشاركة، جدلية الإصلاح والحرية والوحدة، بيروت 1970، ص6. وانظر: شاتليه (فرانسوا)، أفلاطون، ترجمة حافظ الجمالي، دمشق 1991، ص.ص 129 ـ 179.

129 ـ التصوُّر اليوناني ـ كما التصوُّر الروماني عن الآلهة ـ مرتبط بمفهوم الأسرة، فنظام الآلهة يبدأ من أب (كرونوس) وأم (جايا)، وكرونوس (ساتورن باللاتينية) واحد من الشياطين العمالقة. كان يأكل أولاده، فقتله ابنه (زيوس = جوبيتر عند الرومان) وتسلّم وإخوانه مقاليد الكون وعددهم اثنا عشر إلهاً يشكلون الأسرة المقدّسة التي نقتبس ترتيبها من اديث هاملتون بأسماء آلهتها عند اليونان والرومان:

1 ـ زيوس أبو الآلهة، وحاكم السموات، ومالك الصواعق (جوبيتر).

2 ـ أخوه بوسّايدون (نبتون) إله البحار.

3 ـ أخوه هادس أو بلوتو إله العالم السفلي.

4 ـ أخته هستيا (فستا)، ربّة القدور، ورمز البيت.

5 ـ هيرا (جونو) زوج زيّوس وإلهة الزواج.

6 ـ آريس (مارس) إله الحرب، وهو ابن زيوّس وهيرا. وأطفال زيّوس:

7 ـ أثينا (مينرفا) إلهة الحكمة. ←

كونه مُتَصوَّراً، كالمسيحية، ليميِّز الروح من الجسد، يعطي شكلاً وصورة لكلّ شيء حتى للماهيّات Essences، وللأفكار الخالصة Intelligences. كلُّ شيء فيه مرئي، محسوس، وجَسَدي. آلهته بحاجة إلى غيمةٍ[130] كي تخفيهم عن العيون. وهم يأكلون، ويشربون، وينامون. يُجرحون، ويسيل دَمَهم؛ تُقطع أرجلهم، وها هم يعرجون إلى الأبد[131]. إن لهذا الدين آلهةً وأنصافَ آلهة. وصاعقته[132] تُصنّع بالتطريق

---

8 - وفويبوس (أبولو) ربّ السّهم الفضي. وسيّد الموسيقى.

9 - وأفروديت (فينوس) إلهة الجمال.

10 - وهرمز (ميركوري) إله التجارة والسوق.

11 - أرتيميس (ديانا) إلهة الصيد والأغادير.

12 - هيفستوس (فولكان = البركان) ربّ النار.

انظر: الميثولوجيا، نفسه. ص.ص 31 — 48. تخضع هذه الأسرة لما تخضع له العائلات البشرية، وتتلامح وراء تصرُّفاتها نقاط ضعف عديدة أكثرها لفتاً للانتباه العجز أمام مصائر كثيرة. فها هي هيرا تتحدّى زيّوس إن كان يستطيع دفع الموت عن أحد أبنائه. وإذا اعتبرنا عدم إيمان الإغريق بأن الآلهة هي التي خلقت الكون، إنما الكون هو الذي خلق الآلهة تبيَّن أن فكرة القدر غير مُستبعدة عندهم. ثم إن الإنسان اليوناني الذي تحامى قوى الطبيعة من خلال الآلهة، لم يتحرر من الشعور بقوى أخرى غامضة تبعث فيه قلقاً ما. وقد رأينا أنّ أبيقور نادى بالعلم سلاحاً ضد القلق الوجودي، بينما يرى هيغو هنا أن الإيمان وحده دواء القلق.

130 — تذكر الأسطورة أن الدخول إلى مسكن الآلهة في جبل الأولومب يتمّ بعبور بوابة كبيرة من الغيوم تحرسها الفصول الأربعة. ويشبه مسكنهم العامر بالنكتار ورحيق الآلهة جوُّ الجنة، فلا برد ولا حرّ، إنما جبل تضيئه أشعة الشمس ويغلّفه السحاب من كل جانب، انظر: المرجع السابق، نفسه، ص33.

131 — يقصد هيغو هنا الإله الأعرج «هيفستوس» الذي يسمّيه الرومان «فولكان»، وهو ابن زيّوس من غير هيرا، وسبب عَرَجه هو أبوه زيّوس الذي رماه من السماء بسبب دفاعه عن هيرا. وسيذكره هيغو في الصفحات اللاحقة. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص45.

132 — يتفوّق أبو الآلهة زيوس = جوبيتر على الآلهة كلّها بأنه يمتلك الصواعق التي يقذفها في←

على السندان، وندخل فيها، من بين المكوّنات الأخرى، ثلاثة إشعاعات من المطر المفتول Tres Imbris tort iradios. وجوبيتر، إله هذا الدين، يعلّق الكون بسلسلة من الذهب، وتمتطي شمسه عربة تجرُّها أربعة أحصنة؛ وجحيمة هُوّة يوازي موقعها فوهة على سطح الكرة الأرضية، وسماؤه جبل[133].

وهكذا فالوثنيّة التي تغمر إشعاعاتها كلّها من أديم واحد، تُصغّرُ الألوهية وتكبّرُ الإنسان. إذ إنّ أبطال هوميروس بحجم الهتهم تقريباً. فإياس Ajax [134] يتحدّى «جوبيتر». وأخيل يساوي «مارس»[135]. وعلى العكس رأينا لاهوت كيف

---

-- حال الغضب على أعدائه. وقد صنعها له «السيكلوب» ذوي العين الواحدة لمساعدته في القضاء على العمالقة التيطان. وسلحوا بوسّايدون إله البحار بالشوكة الثلاثية الرؤوس، وهادس بقبّعة الخفاء. وحصل أن زيُوس قتل أسكليبيوس ابن أبولو بالصاعقة، فما كان من أبولو إلا أن قتل السيكلوب انتقاماً منهم على سلاحهم الفتاك.

133 -- الأولومب سلسلة جبلية تقع بين إقليمي تساليا ومقدونيا، وأعلى قمة فيها تبلغ 2917م. والقمة التي تتحدث عنها الأسطورة تحوي قصر زيّوس الذي كان يجمع فيه الآلهة. ومع الأيام صارت كلمة أولومب معادلة ـ في اللغة الفرنسية على حدّ ما نعلم ـ لكلمة سماء. لأن معظم النصوص التي وردت فيها تصوّر مسكن الآلهة بأنه مكان لايمكن ارتقاؤه، ولايدخله إلا الالهة الخالدون. والتصوُّر نفسه موجود عند الرومان، وما ينطبق على زيّوس ينطبق على جوبيتر.

134 -- يقدّم هوميروس في الإلياذة البطلَ إياس بصورة أفضل مُحارب إغريقي بعد أخيل؛ فهو عملاق ذو قوّة خارقة، مسلّح بدرعه الفولاذية يشبه القلعة، يغطي جسمه بسبعة جلود ثيران، لايرتوي من المعارك، وهو ـ عندما يلاقي الأعداء ـ نهر فائض. عندما توجّه إلى طروادة، صرّح بأنه سيحقق النصر على الطرواديين من دون مساعدة الآلهة. وبعد موت أخيل اختلف الإغريق حول البطل الذي سيرث سلاحه، وكان ذلك من نصيب اوديسيوس المحارب الحكيم، وحُرم منها إياس المحارب الذي يمتلك عاطفة مدمِّرة. وهكذا ينتحر إياس وهو يردّد بأن الإنسان الخليق بالانتصار على إياس هو إياس نفسه. راجع: الإلياذة، ومسرحية إياس لسوفوكليس.

135 --الكآبة أو السوداوية La Melancolie، نتيجة للنظرة المسيحية المتشائمة إلى الكون، فالدين الذي

تفصل المسيحية بعمق بين الفِكْر والمادّة. وتَضَعُ لُجّةً بين الروحِ والجَسَد، ولُجّةً بين الإنسانِ والله.

كي لانُغْفِلَ أي ملمح من المخطَّط الذي نجازف بإجماله، سنلفت الانتباه إلى أن شعوراً جديداً كان يدخل فكر الشعوب في هذا العصر مع المسيحية، وبفضلها، شعور أكبر من الرزانة وأقلّ من الحزن: الكآبة(135). وفي الواقع، هل كانَ قلب الإنسان الذي خدّرته حتى ذلك الحين طقوس تراتبية وكهنوتية، قادراً على الاستيقاظ، والإحساس أن مَلَكةً غير منتظرة تنبت فيه، بوحيٍ من دين إنساني لأنه إلهي، من دينٍ يجعل من صلاة الفقير ثراءَ الغني، دين مساواة، وحرية وإحسان ؟ هل كان يستطيع ألا يرى الأشياء جميعاً بطريقة جديدة، منذ كان الإنجيل قد أبانَ له الروحَ عبْر الحواس، والخلودَ وراء الحياة ؟

وبالمقابل كان العالم في تلك الفترة ذاتها يتحمّل ثورة جدَّ عميقة، كان من المستحيل ألا تَخلُقَ ثورةً في الأذهان. فحتى ذلك الحين قلّما كانت نكبات الأمبراطوريات تلامس قلب الشعوب، فالملوك هم الذين كانوا يسقطون، والجلالات

---

نادى به المسيح، «ليس دين بذل الجهود لتغيير العالم، بل دين انتظار لنهاية العالم» انظر: اشفيتسر، فلسفة الحضارة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بيوت ط2 1980، ص183. وتعزّزت التشاؤمية بتفاعل المسيحية مع الرواقية المتبنية لنظرية الأدوار (التاريخ يعيد نفسه) وما ينتج عنها من إذعان. انظر: فكرة التقدم، نفسه ص.ص 42 - 43.

ولكن هيغو لايفصل بين الكآبة المسيحية القديمة (حتى عصر النهضة) وأخلاق المسيح الفعّالة فيما يتعلق بالعلاقة بين الإنسان والإنسان، وهي علاقة قائمة على الإحسان. وقد انطلق رجال النهضة من هذه العلاقة الهامة ليفترضوا أن المسيحية فلسفة متفائلة تدعو إلى توكيد العالم والحياة. وكأن هيغو هنا يربط عنصري المفارقة المسيحية (التشائم والإحسان) لِيُعطي للكآبة معنى السعادة الروحية التي خلعتها المسيحية على البشر بعد أن ضاعوا لفترة طويلة مع الوثنية وفلسفاتها.

هي التي كانت تـذوي، ولاشـيء أكـثر مـن هـذا. و لم تكـن الصاعقـة تنفجـر إلا في المناطق العُليا؛ وكانت الأحداث، كما بيَّنـا سـابقاً، تبـدو كأنهـا تجـري بكـل جـلال الملحمة. وقد كان الفرد في المجتمع القديم في أسفل السُّلّم إلى درجة أنه من أجـل أن يُضرَب، ينبغي أن تنزل المحنة حتى إلى عائلته. ونادراً ما كـان يعـرف مصيبـة خـارج الأحزان العائلية. وكان من الفريد تقريباً أن تزعج حياته أحزانُ الدولـة العامـة. لكـنْ في لحظة قيام المجتمع المسيحي، كانت القارّة القديمة قد قُلِبَتْ رأساً على عَقِـب. كـلّ شيء اهتزّ حتى جذوره. وكانت الأحداث الآخذة علـى عاتقهـا أمـر تدمـير أوروبـا القديمة وتشييد أخرى جديدة، تتصادم، وتتسارع دون هوادة، دافعة الأوطان كيفمـا اتفق، هذه إلى النور، وتلك في الظلام. كان يعلو ضجيج هائل علـى الأرض، حيـث استحال ألا يصل شيء منه حتى أعماق قلب الشعوب. كان ذلك أكثر مـن صـدى، كان ردّة فعل. وبدأ الإنسان، المنطوي على نفسه أمام هذه التقلبـات العاليـة، يُشـفق على الإنسانية، ويتأمّل الأضرارالمريرة المُلمّة بالحياة. من هذا الشعور الذي كان يأسـاً عند «كاتون»[136] الوثني، جاءت الكآبة المسيحية.

وفي الوقت الذي وُلِـد الفِكْـر المتفحّـص، والفضوليّـة. وكـانت هـذه النكبـات العظام مشاهد كُبرى، وانقلابات صاعقة أيضاً. كان الشمال الواثب على الجنـوب، والعالم الروماني المغيِّر لشكله، والارتعاشات الأخـيرة لعـالم يحتضـر بأكملـه. ومـا إنْ مات هذا العالم حتى انقضَّت على جثّته الهائلة، كما ينقـضُّ الذبـاب، فلـولُ الخطبـاء

---

136 — Caton (234 - 149ق.م) رجل سياسي روماني كان يُدافع عن الأخلاق التقليدية، التي صنعت مجد روما، ضد العادات والأخلاق الهيلينية. اشتغل سفيراً في قرطاجة، وكان ضد سيبيون الأسيوي أخ سيبيون الإغريقي. اشتهر بِخُطَبه الحماسية خلال الحرب البونيكية الثالثة. ولكن لم يصل مـن إنتاجه إلا القليل ولبع يأس «كاتون» من بحثه عن مثل أعلى أخلاقي بادعهده، ولم يعد تمكناً تحقيقه.

والنحويين، والصوفيين. ها هم يتعقون، ويطنّون في مكان التفسّخ هذا. إنه مـادّةٌ لمن يريد أن يتفحّص، ويُفسِّر، ويُناقش. فكلُّ عضوٍ، وكلُّ عضلةٍ، وكلُّ رباطٍ لهذا الجسد الضخم المُسجّى متقلّب بين الاتجاهاتِ كافّةً. أكيدٌ أن ذلك كان يمكن أن يكون محطّ سعادةٍ عند هؤلاء المشرِّحين للفكْر، لاستطاعتهم، منذ محاولتهم الأولى، أن يمارسوا تجارب عقليمة، ولامتلاكهم، كموضوع أوّل، مجتمعاً ميتاً جاهزاً للتشريح.

وهكذا نرى عبقرية الكتابة والتأمل، وشيطان التحليل والمجادلة يبزغان في وقت واحد. وكأنهما مُتعاونان. على واحد من حدود هذا العصر من التحوُّل كان «لونجان»[137] Longin ، وعلى الآخر «القدّيس أوغسطين» Saint - Augustin[138].

---

[137] ـــ لونجان أو لونجينوس كاسيوس (213 ـ 173) فيلسوف يوناني تتلمذ على أمونيوس ساكاس معتنق الأفلاطونية الجديدة، وقد صار لونجينوس نفسه رئيساً لهذه المدرسة، علّم مبادئها في أثينا ثم في سورية حيث صار وزيراً عند ملكة تدمر «زنوبيا». وعندما احتلّ الرومان سورية قبضوا عليه وأعدموه. انظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، ص1877. وتعود الافلاطونية الجديدة إلى أفلوطين الإسكندري (205 ـ 270) تلميذ ساكاس أيضاً. مهدها الأول مدينة الإسكندرية التي كانت ملتقى الفلسفة اليونانية والفلسفات الشرقية، وما تلاها من معتقدات دينية، والفكرة الأساسية في هذه الفلسفة هي نظرية الفيض الإلهي (فاض الله بنوره فكانت المخلوقات)، ونظرية الأقاليم الثلاثة: الله والعقل والنفس التي يشرحها أفلوطين في مؤلّفاته. فالله هو اللامتناهي واللامحسوس، والنفس متناهية ومحسوسة والعقل وسط بين المحسوس واللامحسوس. والكل صادر عن الإقنيم الأول (الله) انظر: د. عبد الرحمن بدوي. خريف الفكر اليوناني، نفسه، ص.ص 109 ـ 150 .

[138] ـــ (354 ـ 430)، مرّ ذكره في المقدّمة كان مانوياً (يعتقد بوجود إلهين: إله للنور وإله للظلمة)، ولكنه اهتدى إلى المسيحية بعد اكتشافه للأفلاطونية الجديدة بفضل والدته ـ وصار فيما بعد رائداً لعصر الإيمان في أوروبا إذ دعا إلى ترسيخ سلطة الكنيسة، وأكّد في فلسفته أن الخير والشر متلاحمان في السلوك الإنساني، ولكن الخير، النابع وحده من الله، سينتصر في النهاية. وهكذا أبرز تفاؤلية نسبية من خلال بيان خير فعل الخلْق، مظهراً أن الخطيئة البشرية الأولى تتعلّق بالمخلوق لا بالخالق. ←

ينبغي الحذر من إلقاء نظرة ازدراء على هذا العصر الذي كان فيه كلُّ ما أعطى ثماره منذئذٍ، في طوره الرشيمي، على هذه الفترة التي هيّأ أقلُّ كُتّابها شأناً، إذا سُمح لنا باستخدام تعبير مُبتذَل، لكنّه صادق، السمادَ للحصاد الذي يجب أن يأتي لاحقاً.

فالعصر الوسيط مُطَعَّم على الأمبراطورية البيزنطية[139].

إذاً ها هو دِيْنٌ جديد، ومجتمع جديد؛ حيث يجب أن نرى شعراً جديداً يترعرع على هذه القاعدة المزدوجة. وسيسامحنا القارىء على إظهارنا لنتيجة وجب أن يستنتجها بنفسه مما قلناه آنفاً، وهي أنّ الشعرية الملحمية الخالصة عند القدماء لم

---

← وبهذا تحوّل إلى خصم عنيد للمانويين، ومن أشهر كتبه إلى جانب «مدينة الله»: «عن العقيدة المسيحية» (399 - 422)، و «اعترافات» (397 - 401)، و «الثالوث» (399 - 422). انظر: موسوعة بولي روبير، نفسه، ص133.

139 – استمرت الأمبراطورية البيزنطية من سنة 330 - 1453، وكانت حضارتها تتمة للحضارتين اليونانية والرومانية، وإنْ كان تفاعلها مع الشرق قد أعطاها سمة خاصة لعلّ الانعكاس الصادق لها واضح في فن الزخرفة والفسيفساء والعمارة: كنيسة آيا صوفيا التي بناها الامبراطور جُسْتينيان (482 - 565). وقد بقيت هذه الامبراطورية الوليدة تشكل الجزء الشرقي للامبراطورية الرومانية حتى سقوط روما نهائياً سنة 476. لذلك تنازعتها على صعيد الأدب كلٌّ من اليونان والمسيحية. حتى إنّ الأوج الحضاري الذي بلغته كان إعادة لازدهار الثقافة اليونانية مع الاحتفاظ بالقانون الروماني، إلى أن جاء جُسْتينيان بقانونه المشهور المسّمى باسمه. وبالمقابل كانت النصرانية تتوغلّ في أوروبا توغُّلاً كبيراً، وشيئاً فشيئاً — ومنذ القرن الخامس الميلادي - راحت شموليتها تحلّ محلّ شمولية الامبراطورية الرومانية المحتضرة. وهذا - بالطبع - لم يمنع تفتّت أوروبا وسيادة النظام الإقطاعي فيها، ولم يمنع دخولها في عصر الظلمات. انظر: ول ديورانت، قصة الحضارة، الجزء الثاني من المجلد الرابع، ص.ص 181 - 192 .

ومفهوم التعليم الذي يقدّمه هيغو لايخالف هذه الحقائق التاريخية، إنما ينطلق فوراً إلى القرن السادس ليشمل الأدب المسيحي، والملحمة بوجه خاص. لأن الأدب المسيحي — في الواقع — أغنى من الأدب البيزنطي وأعمق أيضاً.

تدرس الطبيعة إلاّ من وجهة واحدة، مستبعدة عن الفن، ودون شفقة، كل ما لايرتبط بنموذج محدّد للجميل في الواقع الخاضع لمحاكاته. لقد كان نموذجاً رائعاً في البداية، ولكنّه، كما يحصل دائماً لما هو تصنيفي، غدا زائفاً، وشحيحاً، واصطلاحياً. بينما تقود المسيحية إلى الحقيقة. والشعرية المعاصرة سترى الأشياء، كما تراها المسيحية، بنظرةٍ أسمى وأرحب. وستشعر أن كلّ شيء في الإبداع ليس جميلاً من الناحية الإنسانية، وأنّ القبيح موجود في حياة الإنسان إلى جانب القبيح، والمشوّه في جوار اللطيف، والمتنافر ـ المُضحِك[140] على الوجه المقابل للجليل، والشرّ مع الخير، والظلام مع النور.

---

140 ـ المتنافر ـ المضحك ترجمة للفظة Le Grotesque ، استقيناها من مدلولها العام في فنون الزخرفة والعمارة والنحت: فهي مقولة جمالية تتميز بتذوّق ما هو مضحك بتنافره وابتعاد شكله عن الأشكال المألوفة. فإذا كان الجليل متناسق الأجزاء ومقدوداً على مقاييس تبعث على الشعور بجدّية الموضوع الذي يجسّده، فإن المتنافر ـ المضحك ينطوي على خليط من الغرابة والتشوّه والبشاعة الباعثة على الضحك. لذا لانجد ترجمة ظافر الحسن لهذه اللفظة بـ «السُّخْريّ»وافية بالغرض. انظر: ترجمة لكتاب «علم الجمال» لـ «دني هويسمان»، بيروت 1961، ص134. ويبدو أن مجدي وهبة لم يقتنع بترجمتها من خلال لفظتي «خيالي بشع» وآثر نقل اللفظ الأجنبي بحروف عربية: جْرُوتِسْك وشرحه بأنه أشكال مختلطة غريبة. انظر: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، طبعة جديدة 1983، ص.ص 200 ـ 201. وكذلك فعل الدكتور ثروت عكاشة في «المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية» انكليزي، فرنسي، عربي، بيروت 1990، ص192، إذ يكتب معرّفاً الأشكال الغروتسكية أنها نتيجة فن زخرفي يتميّز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أوالحيوان أو لكائنات خرافية لاتمت إلى الواقع بسبب <...> يُخرِج بها إلى العبث المازح أو القُبْح المثير للسخرية والازدراء، أو البشاعة المثيرة للهول والفزع أو الكاريكاتير الذي يحرّك في النفس الفكاهة والتندّر لِسُخْفه وغرابته... ومثال ذلك المحوتات التي تحلّى بها واجهات الكاتدرائيات والكنائس في العصور الوسطى من تمثيل لنساء دميمات الخلقة ومُسِنّات قد تهشّمت منهنّ الأسنان، وأنماط غريبة من المخلوقات التي لا وجود لها. كذلك نجد الكثير من المزاريب فوق المباني وقد تدلّت من أفواه مثل هذه المخلوقات الشائهة درءاً لكلّ عين حاسدة... . وفيكتور هيغو يبحث في جوانب هذه المقولة كافّة، على الصعيد الفكري، والأدبي، كما على صعيد فن العمارة والنحت.

وسوف نتساءل عمّا إذا كان على عقل الفنان المحدود والنسبي أن يتغلّب على العقل اللانهائي، والمطلق للخالق؛ وعمّا إذا كان على الإنسان أن يُقوّم الله، وعمّا إذا كانت طبيعةً مشوّهة ستصبر في الفن أكثر جمالاً، وعمّا إذا كان من حقّ الفنّ، باختصار، أن يشطر الإنسان، والحياة، والفن، وعمّا إذا كان أيُّ شيء سيسير بشكلٍ أفضل عندما نجرّده من عضلاته، وطاقته، وأخيراً، عمّا إذا كانت هذه هي الوسيلة ليكون الفنُّ متناسقاً بدل أن يكون ناقصاً. وهكذا، والنظر مُركّزٌ على أحداثٍ مضحكةٍ وعظيمةٍ معاً، وتحت تأثير ذهنية الكآبة المسيحية، والنقد الفلسفي الذي كنّا نلاحظه للتوّ، قطع الشعر خطوة واسعة، خطوة حاسمة، شبيهة بهزّة زلزال، ستغيّر كامل الوجه العقلي للعالم. ستبدأ بالخَلْق على غرار الطبيعة، وبالمزج في إبداعاتها، بين الظلام والنور، والتهكُّمي والجليل، دون خلْط هذا بذاك مع ذلك، وبعبارات أخرى، ستبدأ بمزج الجسد والروح، والحيوان بالعقل؛ ذلك لأن نقطة انطلاق الدين هي دوماً نقطة انطلاق الشعر. وكل شيء يستقرّ (بعد ذلك).

## المتنافر ـ المضحك في الأدب القديم

إذاً، ها هو مبدأ غريب على العصور القديمة، إذ دخل الشِعْر نموذج جديد، وها هو شكل جديد يتطوّر في الفن كشرط زائدٍ في الكائن يعدّل الكائن برمّته. ذلك النموذج هو المتنافر ـ المضحك. وهذا الشكل هو الكوميديا.

ولْيُسْمحْ هنا الإلحاح (على هذه النقطة) لأننا فرغنا قبل قليل من تحديد الملمح المتميّز، والاختلاف العميق الذي يفصل، في رأينا، الفن المعاصر عن الفنّ القديم، والشكل الراهن عن الشكل الميّت، أمر الأدب الكلاسيكي عن الأدب الرومانتيكي، إن استخدمنا ألفاظاً أكثر غموضاً، إنما أكثر مصداقية.

- وأخيراً ! هنا سيقول الناس الذين نراهم آتين منذ بعض الوقت، ها نحن نمسك بكم ! ها أنتم في الجُرْم المشهود ! إذاً أنتم تجعلون من القبيح نموذجاً للمحاكاة، ومن المتنافر ـ المضحك عنصراً فنياً ! أمّا الأشياء الجميلة... والذوق الرفيع... ألاتعرفون أنَّ على الفن أن يُصَحِّح الطبيعة؟ وأنّ من الواجب تشريفها؟ ومن الواجب أن يكون هناك اختيار؟ فهل وضع القدماء القبيح والمتنافر ـ المضحك في عملٍ فنيٍّ ؟ هل مزجوا الكوميديا بالتراجيديا ؟ انظروا إلى مثال القدماء ياسادة ! وكذلك أرسطو...[141] وكذلك، بوالو... [142] وكذلك «لاهارب»...[143] حقاً !

---

141 – Aristote (384 ـ 322ق.م) الفيلسوف الإغريقي المعروف، تتلمذ على أفلاطون خلال عشرين عاماً (347 ـ 367ق.م)، ثم أقام في Atarne وفي ليسبوس، وذلك قبل أن يصبح مربّي الإسكندر المقدوني، ولدى عودته إلى أثينا سنة 335ق.م أسس «المعهد» وعلّم فيه أثني عشر عاماً، ولما مات الإسكندر سنة 323ق.م هرب خوفاً من العقوبة، ومات بعده بعام واحد. كان ذا ثقافة موسوعية، يعتبر الفلسفة شمولية منظمة للمعرفة الإنسانية. وهو بحق أبو المنطق كما تفصح لظريته وتحليلاته لمختلف أشكال الخطاب المجموعة تحت عنوان «الأورغانون». وكان أرسطو طبيعياً: فالفيزياء هي دراسة الكائنات الطبيعية في صيرورتها (ألّف في ذلك كتاب «الفيزياء» و «عن السماء»، و«عن التوالد والفساد» و «تاريخ الحيوانات» و «أجزاء الحيوانات» و «عن الروح»). وقادته دراسة الفيزياء إلى الميتافيزيقيا، إذ افترض أن هناك محرِّكاً أوّلاً لما هو متغيِّر في عالم المخلوقات، والمحرِّك الأول هو فعل وفكر خالصان. وتتضمن مؤلّفاته بحوثاً في الأخلاق والسياسة، والإبداع، والأجناس الأدبية: كتاباه «فن الشعر» و «الخطابة». والكتاب الأول بحث عميق في نظرية المحاكاة والتراجيديا. هذا، وقد مارس أرسطو تأثيراً واسعاً في الفلسفة العربية الإسلامية، وفي السكولاستيكية والتومائية في القرون الوسطى. انظر: تاريخ أرسطو الفلاسفة، نفسه ص.ص 42 ـ 53.

142 – Boileau (1636 ـ 1711)، درس اللاهوت والحقوق، وصار محامياً، ولكنه لم يمارس مهنته. اتصل بالأوساط الأدبية بمساعدة أخيه جيل، وما صار مشهوراً في فرنسا إلا بعد التقائه بموليير وراسين اللذين اطلعا على «هجائياته» القوية المتنصّلة من كل عرف أخلاقي ما خلا الأعراف الذهنية البورجوازية.←

هذه الحجج صُلْبة، دون شك، ولاسيّما أن فيها جدّةً نادرة. ولكن دورنا ليس في الردّ عليها. إنّنا لانؤسس منهجاً هنا، لأننا ندعو الله أن يحمينا من التصنيفات. إنما نؤكّد حقيقةً. فنحن مؤرّخون ولسنا نقّاداً. ولا أهمية لِكَوْنِ هذه الحقيقة مُريحة أم مزعجة! طالما أنها موجودة ــ إذاً فَلْنَعُدْ، ولْنحاول أن نبيّن أنّ العبقرية المعاصرة، الشديدة التعقيد، والمتنوّعة في أشكالها، والتي لاتنضُبُ إبداعاتها، إذ تتعارض بذلك مع البساطة الموحّدة الشكل للعبقرية القديمة، وُلِدَتْ من الاتحاد الخصب بين نموذج

---

-ويوماً بعد يوم راح يتساءل عن طبيعة فنّه وطبيعة الأدب بوجه عام، فتحوّل سريعاً من هجّاء إلى منظّر وناقد. وأثمر ذلك كتاباً هاماً جداً هو «فن الشعر» (1674) الذي يتكوّن من /1100/ بيت شعري موزّعة على أربعة أناشيد: 1 ـ متطلبات عامة: ضرورة الإلهام، والمواظبة والنقد، وإدانة التكلّف. 2و3 ـ الأجناس الشعرية: آ ـ الأجناس الثانوية الخفيفة (القصيدة الغزلية، القصيدة الغنائية..)، ب ـ الأجناس الكبرى (التراجيديا، والملحمة، والكوميديا). 4 ـ عودة إلى المفهومات العامة، على شكل مخطط إجمالي لأدب القرن السابع عشر، توّجه بتمجيد للويس الرابع عشر. انظر: معجم بورداس للأدب الفرنسي، نفسه، ص.ص 107 ـ 109.

143 ــ La Harpe (1739 ـ 1803) شاعر فرنسي من أصل سويسري، بدأ حياته الأدبية بكتابة شعر الهجاء، والغنائيات، وبعد ذلك كتب في المسرح (حوالي اثنتي عشرة مسرحية بين عامي (1763 ـ 1776)، لم تظفر بإعجاب فولتير سوى واحدة منها وعنوانها «فرفيك». لنشر مراسلاته لدوق روسيا الأكبر، التي أثارت فضيحة لما فيها من تشنيع لأبناء عصره. اشتغل في الترجمة، وقدّم كتاباً بعنوان «حياة اثني عشر قيصراً». ويتسم نقده الأدبي بالهجومية الضارية التي لاتدخر أحداً، وتستعدي الناس جميعاً على صاحبها. علّم في الجامعة الخاصة لـ «الليسيه» (التي أصبحت في زمن الثورة جامعة الآتينية)، ثم دخل السجن، وخرج منه كاثوليكياً متحمّساً وملكيّاً، وصار ينشر منشورات سياسية مكافحاً ضد الأفكار الفلسفية والثورية التي كان يُبجّلها قبل حين. وكتب ملحمة عنوانها «الدين» أو «الملك الشهيد». وأخيراً صار واحداً من الروّاد الأوفياء لصالون السيّدة «ريكامييه». كان شاتوبريان يعتبره «ذهناً منوّراً، ومستقيماً، وغير منحاز».

انظر: المرجع السابق، نفسه ص.ص 427 ـ 428

المتنافر ــ المضحك ونموذج الجليل، ولْنظْهر أن علينا الانطلاق من هنا لإقامة الاختلاف الجذري والواقعي بين الأدبَيْن.

ليس حقيقياً أن نقول بإطلاق إنّ القدماء لم يعرفوا الكوميديا والمتنافر ــ المضحك. فهذا مستحيل أصلاً. إذ لا شيء يوجد بلا أصل؛ فبذرة العصر الثاني موجودة دوماً في أحشاء العصر الأوّل. ومنذ «الإلياذة» يولّد «ثَرْسيت» Thersite[144] و «فولكان» Vulcain[145]، الكوميديا، يولّدها أوّلهما للبشر، ويولّدها الآخر للآلهة. في التراجيديا الإغريقية من الطبيعة والأصالة بما لا يسمح ألا يكون فيها أحياناً شيء من الكوميديا. وهكذا، كي لانستشهد دائماً

---

[144] -- شخصية هزلية من شخصيات «الإلياذة»، وهي مزيج غريب من القبح والجُبن، قاد تمرّداً في الجيش، فأعاده أوديسيوس إلى رشده بضربة عصا، وتجرّأ مرّة وسخر من آخيل، وقد وصفه هوميروس بقوله: (انظر: الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، نفسه، الجزء الأول، ص.ص 265 - 270).

- لـم اسـتكنّوا في مجالسهم سوى ثرسيت لم يدّعن لذاك ويسكتِ
- سفةٌ له قذفُ الشتائم ديدنٌ وخصومة الحكّام أقبحُ خطّةِ
- وقبحٌ تجاوز كلّ حدّ وعبر إنْ يستضحكِ القومُ استطال ببهجةِ
- قد كان أكبسَ وهو أحولُ أعرجٌ وشعوره كـادت تُعدُّ بشعرةِ
- كتفاه قوّسنا لضيق صدره وبصدره لم يخر غير ضغينةِ
- يختص أوذيسَ وابن فيلا حقْدهُ أبداً بكُلّ تحامُلٍ وشتيمةٍ....الخ

[145] -- فولكان هو هيفستوس (الإله الأعرج)، من مواقفه الهزلية أنه ــ وهو يصالح بين هيرا وزيّوس، اخذ الكاس وانثنى يسقي هيرا، والباقين متطفلاً على مقام الساقي ليهيج بواعث الزهوّ والضحك بوقوفه موقفاً لم يكن يجدر به لِعَرَجه ودقّة ساقيه، وضخامة جسمه.

انظر: الإلياذة، الجزء الأول، نفسه، ص.ص 245 - 246.

إلاّ بما تُسعفنا به الذاكرة، كمشهد «مينيلاوس» مع حارسة القصر (مسرحية «هيلانة»[146] المشهد الأول)؛ ومشهد العَبْد الفريجي[147] (مسرحية «أورست»)،[148]

---

146 – مسرحية «هيلانة» لـ «يوربيبس»، كتبها سنة 412ق.م، وفيها يخلط الجد بالهزل؛ لذلك يُدرجها «ج.ل. ستيان» بين الهزليات العليا high comedy، بحكم أنها ملهاة جدية تخدم في معظم الأحوال هدفاً معيناً وتعتمد على مخاطبة عقل المُشاهد وعلى الإضحاك عن طريق عرض تناقضات الطبيعة البشرية والتفاهات الاجتماعية. انظر: الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحي الأصبحي، دمشق 1976، ص20، وص94 حاشية رقم 18 .

في هذه المسرحية يُخالف يوربيبدس الأسطورة المعروفة عن حرب طروادة الناتجة عن اختطاف باريس لهيلانة زوجة مينيلاوس، إذ يحكي أن هيلانة الحقيقية ذهبت للإقامة في مصر تحت حماية مَلِكها «بروتيه» بينما اختطف باريس شَبَحها وتوهّم أنه اختطف هيلانة ذاتها. وبعد انتهاء حرب طروادة، يتوجّه مينيلاوس مع شبح هيلانة إلى مصر. وعلى باب قصر الملك المصري «بروتيه» يرى مينيلاوس هيلانة الحقيقية فيُصاب بالهلع والاندهاش، وتستغرب حارسة القصر من تصرُّفاته المضحكة غير اللائقة بملك مثله. وفي النهاية تتولّى هيلانة أمر الفرار من مصر مع زوجها، ويساعدها أخواها الإلهيْن «كاستور» و «بوليد يوكيس». انظر معجم الشخصيات، نفسه، ص466. وانظر: مقدّمة مسرحية يوربيبدس «إفيجينيا في أوليس»، نفسه، ص18.

147 – نسبة إلى إقليم «فريجيا» في آسيا الصغرى، الواقع في الهضبة الغربية للأناضول. كان اليونانيون يستعبدون سكّانه باستمرار.

148 – المقصود هنا مسرحية «أورست» ليوربيبدس المكتوبة سنة 408ق.م، تحكي ما آل إليه أورست بعد أن قتل أمّه من ندم وتبكيت للضمير، ووحدة قاتلة لم يقف أحد إلى جانبه سوى أخته الكترا. وكانت مدينة آرغوس تستعد لإعدامها. وعندها وصل مينيلاوس بصحبة هيلانة قادمَيْن من طروادة، فحاول أورست أن يبرىء نفسه أمام عمّه، وما استجاب له العمّ، بل خذله وخذل أخته معه. ولّما قرّر أورست والكترا أن يقتلا سبب حرب طروادة (هيلانة)، صعدت هذه الأخيرة إلى السماء، فما كان منهما إلا أن هدّدا عمّهما مينيلاوس بقتْل ابنته «هيرميون» التي كانت خطيبة «أورست»، وفسخ والدها الخطوبة بعد جريمة أورست. والمشهد الذي يتكلّم عليه هيغو تصوير للعَبْد الفريجي وهو يدخل على أورست والجوقة بحذر شديد، وخوف ظاهر؛ حيث يخاف من منظر السيف ويرتجف لرؤيته ــ

المشهد الرابع). فآلهة الموج، والأشخاص الخُرافيون[149] Les satyres ، والعمالقة الأسطوريون (السيكلوب)، نماذج للمتنافر ـ المُضْحِك، والحوريّات، والجنيّات، وربّات الجحيم، والعملاقات الطائرات[150] نماذج للمتنافر ـ المضحك؛ العملاق ذو العين الواحدة (بوليفيموس)[151] متنافر ـ مضحك مُخيف، على حين أن الشخص الخُرافي (نصفه الأعلى بشري، ونصفه الأسفل ماعز) متنافر ـ مضحك هازل.

لكننا نشعر هنا أنّ هذا الجزء من الفن هو أيضاً من مرحلة الطفولة. لأن الملحمة التي كانت، في ذلك العصر، تطبع كلّ شيء بطابَعها، تُلقي بثقلها عليه

ـ معلقاً على جانب أورست. انظر: مسرحية «أورست» ليوريبيدس، المؤلفات الكاملة، المجلّد الثالث، نفسه، ص.ص 161 - 224، والمشهد المذكور من ص.ص211 - 216.

149 ـ شياطين المراعي والغابات في الأساطير الإغريقية، وهم متطابقون مع القطعان في الأساطير الرومانية، يجمع شكلهم بين جذع إنسان ذي لحية وقرون، وجسم حصان أو كبش. كانوا يتجوّلون في الأرياف وهم يعزفون على الناي، ويرقصون، ويلاحقون الحوريات والنساء البشريات الجميلات. انظر: موسوعة بولي روبير، نفسه ص1659.

150 ـ les harpies إلهات إغريقيات من العصر ما قبل الأولمبي، وهن عملاقات بجسم عصفور ورأس امرأة، كن يخطفن الأطفال والأرواح. انظر: المرجع السابق، ص826.

151 ـ polypheme السيكلوب العملاق ذو العين الواحدة في منتصف جبهته، ابن إله البحر بوسايدون تصوّره «الأوديسة» أنه أشرس السيكلوب كلّهم، يعيش بلا قانون في جزيرة غير مأهولة، يتغذّى من قطعان الخراف والماعز التي يملكها. وقع أوديسيوس وصحبه بين يديه، فراح كلّ يوم يأكل منهم واحداً، ووعد أوديسيوس ـ الذي كان يقدم له النبيذ كلّ يوم ـ بأنه سيكون آخر وجباته. وذات مرّة سقاه أوديسيوس نبيذاً وأطعمه كثيراً، وعلى غفلة منه فقأ له عينه، وأسرع مع من بقي من رفاقه إلى الشاطىء حيث السفينة التي نزلوا منها. وحاول بوليفيموس تحطيمها بصخور هائلة. لكنّه أخفق، فدعا والده بوسايدون أن ينتقم من أوديسيوس، وكان أن غضب بوسايدون وأذاق أوديسيوس مرارة الأهوال خلال عشر سنوات قبل أن يصل إلى إيثاكة. انظر: الأوديسة، نفسه، ص.ص 135 ـ 141.

وشنقه. والمتنافر ـ المضحك في العصر القديم شَبَحيّ، يبحث دوماً عن الاختباء. حيث تدرك أنه ليس على أرضه، لأنه ليس على طبيعته. فهو يختفي ما أمكنهُ. إذ لايكاد يُشكِّلُ الأشخاص الخرافيّين، وآلهة الموج، والحوريات، يبدو شأنها. فربّات الجحيم، والشرّيرات الطائرات، قبيحات بصفاتهن أكثر مما هُنَّ قبيحات الملامح؛ أما الجنيّات فجميلات، ويُدعَيْن بـ «الأومينيديّات[152]»، أي الناعمات والخيِّرات. وهناك وشاح من الغفلة أو الألوهة على النماذج الأخرى من المتنافر ـ المضحك؛ فبوليفيموس عملاق؛ وميداس[153] ملك، و «سيلِن[154]» إله.

---

152 ـ Les eumenides إلهنّ إلهات النقمة الإغريقيات المعادلات للجنيّات عند الرومان وهنّ بنات جايا (الأرض) بإخصابها من دم أورانوس الذي قطّعه كرونوس إرباً، أسماؤهن: أليكتو، وتيزيفون، وميجيرا. كن مسؤولات عن الانتقام من المجرمين، وقاتلي أهلهم مثل «أورست» الذي قتل أمّه كليتيمنسترا، فلاحقنه، وأوقعن الرّعب في قلبه، حتى لجأ إلى معبد أبولون، وطلب الرحمة، فرق قلبهنّ عليه، وسامحنه كما تقول مسرحية «الأومينيديات» لأسخيلوس. انظر: المؤلفات الكاملة لأسخيلوس، نفسه، ص.ص 211 ـ 234. أما شكلهنّ المتنافر ـ المضحك فيعود إلى أجسامهنّ المجنّحة، مزوّدة بذنب كذنب الأفعى. يحملن مشاعل وكرابيج لمعاقبة المذنبين.

153 ـ Midas ملك إقليم فريجيا، وبطل أسطوري يوناني ظهر في أكثر من قصة. استطاع أن يعيد إلى الإله ديونيسيوس الإله الذي خُطِفَ خطأ وهو مربّية سيلنّ، فأحب ديونيسوس مكافأة ميداس، وقال له: اطلب ما تريد. فطلب ميداس أو «ميدوز» أن يتحوّل كل ما يلمسه إلى ذهب. وتحققت رغبته، إلا أنه كاد يموت جوعاً وعطشاً، فتوسّل إلى الإله ديونيسيوس أن ينتزع منه هذه الأعطية، فأمره الإله أن يغتسل في نبع الباكتول «منبع الغنى»، ومنذ ذلك الحين صار النبع يدفع في مجراه تياراً من نثرات الذهب. بعدئذ، احتكم إليه أبولون ومارسياس ليفصل في أمر أيّهما أمهر في الموسيقا، فحكم لصالح مارسياس، فأنبت له أبولون أذني حمار في رأسه، فعاش أصعب الأحوال من الخجل، وخبّأ أذنيه تحت قلنسوة، ولكنّ حلاقه الذي اكتشف أمره لم يستطع أن يحفظ السّر، وأفشاه إلى حفرة في الأرض، وما فتئت السواقي تردّد: لميداس، للملك ميداس أذنا حمار! انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص1232.

كذلك توشك الكوميديا ألاتكون ملحوظةً في الكل الملحمي الهائل للعصر القديم. فأين عربة «تيسبيس[155]» الصغيرة من العَرَبات الأولمبية؟ وما حجْم «أريستوفانيس» و «بلوتوس[156]» إلى جانب الجبابرة الهوميريين: «أسخيلوس» و «سوفوكليس» و «يوريبيدس» ؟ إنَّ هوميروس لَيَحْمِلُهم معه، كما كان «هِرَقل[157]» يحمل الأقزام المختبئين في فروة الأسد التي تُكوِّنُ جِلْدَه.

---

154 — Silene الإله الذي كان مسؤولاً عن تربية «ديونيسيوس» في «فريجيا». كان ذا صورة مقرفة: عجوز متهتّك، أنفه أفطس، وكرشه منتفخ، موجود دائماً في موكب ديونيسيوس، راكباً على حمار، ثملاً يغني ويهذر. تزوّج من إحدى الحوريات فأنجبت له «السنتور» (نصف رجل، ونصفه فرس). انظر: المرجع السابق، ص 1707.

155 — Thespis شاعر إغريقي عاش قرب الماراتون في القرن السادس قبل الميلاد، وهو شخص نصف - أسطوري عزا إليه علماء الإغريق إبداع الفعل المأساوي، والمقاطع المسرحية المحكية، والقناع، ولَعِب الممثلين. وبفضل عربته المشهورة حمل أول مجموعة من الممثلين الجوّالين أولاً إلى إيتاكة ثم إلى أثينا، وأدخل التراجيديا إلى المدينة. انظر: المرجع السابق، ص1805.

156 — Plaute (254 - 184ق.م) شاعر كوميدي روماني. عاش حياة قاسية بين التجوال والفاقه، ولم يتفرّغ للمسرح إلا في سنة 215ق.م. وصل من بين المسرحيات التي كتبها في تواريخ أبناء عصره من الرومان (عصر الجمهورية الرومانية)، الذين أبدوا انشداداً إلى نماذجه البشرية من الشيوخ الثرثارين، والعبيد، والعساكر، والمهرّجين، وإلى دقة رسم أبعادها النفسية، ضمن حبكة محكمة تعطي إيهاماً بمشابهة الواقع. من أبرز هزلياته: كوميديا الحمار، والعائد، والبائع، والغشّاش. انظر: المرجع السابق، ص1459.

157 — Hercule البطل المشهور، ابن زيوس من الكمينِي التي رفضت إغواء زيوس فتمثل لها في صورة زوجها أمفيتريون (ملك تيرينس)، وضاجعها فأنجبت طفلاً عملاقاً نصفه إله. وعندما علمت هيرا بذلك قررت أن تقتله، فألقت به أمّه وراء أسوار القصر، والتقطته هيرا وأثينا، وأرضعته هيرا من لبنها فصار خالداً وأثناء الرضاعة امتص اللبن والدم من ثدييها فألقت به إلى الكميني على أساس أنه لقيط. واكتشفت الحقيقة فيما بعد، فأرسلت إليه في المهد ثعبانيين ليقتلاه، فقتلهما. وخاض فيما بعد←

وعلى العكس، يأخذ المتنافر ـ المضحك في فِكْر المعاصرين، دوراً كبيراً. وهو موجود في جملة أثنائه، يُبدع المشوّه والمخيف من جانب، والهزلي والفكاهي من جانب آخر. يربط حول الدين ألفَ اعتقادٍ أصيل، وحول الشعر ألف خيال خلاّب. إنه الذي يبذر بسَخاء، في الهواء والماء، والتراب، والنار، هذا العدد الذي لا يُحصى من الكائنات الوسطية[158] التي سنجدها ثانية بكامل حيويتها في التقاليد الشعبية للعصر الوسيط، وهو الذي يُدير في الظلّ اجتماع مَحْفَل السبت المرعب[159]، وهو أيضاً من يعطي لإبليس قرون الكبش وأرجله، وأجنحة الخفّاش. إنه هو، دوماً هو الذي يُلقي في الجحيم المسيحي تارة هذه الصُّوَر البشعة التي تَسْتَلهِمُها عبقرية «دانتي»[160] و «ملتون»[161] الحادّة وتارة أخرى يُلقي فلول

---

← مجموعة من المغامرات خرج منها جميعاً منتصراً كمعركة العمالقة والأعمال الإثني عشر (قتل أسد نيميا، وهيدرة، والخنزير الأريمانثي وثور كريت... الخ). وأثار الرعب حتى في قلوب الآلهة. تزوّج من ميجارا ثم قتلها مع أولادها، وتزوّج ثانية من ديانيرا الرائعة، ولكنه أحبّ يولي. وعندما قتل نيسوس الذي حاول اغتصاب ديانيرا، وسال دمه، قال نيسوس لديانيرا: خذي دمي واحفظيه مخثراً، وإذا شعرت أن حبّ زوجك يخبو، اصنعي من دمي تعويذة سحرية تجعله يُحبّك أكثر. وهذا موضوع مسرحية «هرقل فوق جبل أوتيا» للكاتب الروماني سينيكا. كما ظهرت شخصية هرقل في الأوديسة والإلياذة، وعند «هزيود» في مسرحية «درع هرقل». وسوفوكليس، ويوريبيدس وغيرهما. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 473 ـ 474. وانظر: سينيكا، هرقل فوق جبل أوتيا، ترجمة د. أحمد عثمان، سلسلة «من المسرح العالمي، 168،الكويت1981، والمقدمة ص.ص11 ـ 105.

158 ــ الكائنات الوسيطة هي كائنات أقل من مستوى الآلهة وفوق مستوى البشر، كأشكال المتنافر ــ المضحك التي ذكرناها سابقاً.

159 ــ اجتماع محفل السبت هو اجتماع ليلي يضمّ ــ بحسب اعتقاد المسيحيين في القرون الوسطى ــ الساحرين والساحرات حيث يسهرون في هرج ومرج.

160 ــ دانتي أليجيري (1256 ـ 1321) الشاعر الإيطالي المعروف بمؤلّفه «الكوميديا الإلهية». كان واحداً ←

← من الضلبعين بالثقافة السكولاستيكية، وبتعاليم «توما الأكويني»، انعكست مبادئه الأخلاقية (الخير الأخلاقي غاية ضرورية لأي نشاط إنساني حقيقي) في أشعاره كلها، ولاسيّما في قصائد «الحياة الجديدة» (1283 - 1293) المهداة إلى حبيبته «بياتريس» التي هام بها هياماً صوفياً. عاش في مرحلة تاريخية سجّلت الإرهاصات الأولى لعصر النهضة من خلال ثورة فلورنسا التي تمخضت عن دستور يجمع بين النظام الجمهوري والارستقراطية.

في «الكوميديا الإلهية» المكتوبة بين (1307 - 1321) يجسّد «دانتي» الإنسانية الباحثة عن السعادة الأرضية، والسلام في الحياة الآخرة. وهذه رؤية لاهوتية درامية للظرف البشري، تبدو في رحلته عبر ممالك العالم الآخر الثلاث: الجحيم والمطهر والفردوس. فعندما يضيع في الغابة المظلمة للخطيئة يقوده العقل (ورمزه الشاعر الروماني فرجيل) الذي ينزل معه طبقات الجحيم التسع حيث يقبع إبليس في الدائرة الرابعة من الحلقة التاسعة (بئر المردة ومياه لوتشيتوس المتجمدة). وإبليس أو لوتشيفيرو ذو حجم هائل، له ثلاثة وجوه، الأمامي منها أحمر اللون والأيمن أبيض والأيسر أسود، وكان له تحت كل وجه جناحان هائلان أضخم من أشرعة البحر. وقد جمّد بحركة أجنحته مياه كوتشيتوس وحوّلها إلى ثلج، ومضغ بأفواهه الثلاثة يهوذا وبروتس وكاسياس الذين ارتكبوا الخيانة. انظر: الجحيم، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1955، الأنشودة الرابعة والثلاثون، ص416. وانظر: مقدمة الجحيم بقلم المترجم، ص.ص13-15. ورافقه فرجيل في طبقات «المطهر» التسع أيضاً حيث تمّحي الحكمة البشرية شيئاً فشيئاً أمام الإيمان الملهم المتزايد مع صعود كل طبقة. وعند مدخل الفردوس يعود فرجيل إلى حيث كان، لتتولى بياتريس «حبيبة دانتي» والقديس برنار أمر مرافقته في صعود السموات السبع وصولاً إلى العرش الإلهي حيث الوردة الإلهية الوضاءة. انظر: المطهر، ترجمة حسن عثمان، طبعة ثانية، القاهرة 1969، والفردوس، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1968.

ومن الصوّر البشعة التي يقصدها هيغو هنا صورة «لوتشيفيرو»

161 -- جون ملتون (1608 - 1674) شاعر ومفكّر انكليزي، عاصر كرومويل، وكان جمهورياً. تربى في كنَف عائلة ميسورة ومثقفة ومتدينة. تعلّم الفنون كلها، وقرأ فرجيل وبترارك، والتقى «سبنسر» و «غاليلو»، عُرف بملحمته المشهورة «الفردوس المفقود» (1667)، وملحمته الثانية «الفردوس المستعاد» (1671). في الملحمة الأولى يعرض ملتون، من زاوية الرؤية المسيحية، قصة العصيان الشيطاني، وإغواء إبليس لآدم وحواء، وذلك في اثني عشر نشيداً تتوزع على ثلاثة أجزاء: ينتهي الأول بمرور إبليس من الجحيم والتقائه بأبنائه: الخطيئة والموت، ويعود الجزء الثاني إلى أحداث ←

هذه الأشكال المُضحِكة التي يتلاعب في وسطها «مايكل ـ آنجلو»[162] الهازل، أيّ «كالو»[163] Callot فإذا ما انتقل المتنافر ـ المضحك من العالم المثالي، إلى العالم

---

← سابقة حيث تمرّد إبليس ومجموعة من الملائكة، وتمّ خلق الأرض والإنسان، وفي الجزء الثالث يدخل إبليس جنّة عدن، ويغوي آدم وحواء بالتفاحة (أو بالتناول من شجرة المعرفة المحرّمة)، فيعاقبه الله بسخطه إلى الفهي، ويطرد آدم وحواء من الجنة، ولايبقى لذيهما من أمل إلا بافتداء المسيح المنقذ لهما. انظر: الفردوس المفقود، ترجمة د. محمد عناني، القاهرة 1982، ص.ص 11-67. وانظر: دليل القارىء إلى الأدب العالمي (مجموعة من المؤلفين)، ترجمة محمد الجورا، بيروت1986، ص.ص 485-486.

وإبليس مصوّر ببشاعة في هذه الملحمة، وإن كان يخوض مع أتباعه نقاشات كالنقاشات السياسية السائدة في عصر ملتون.

وتتضمن ملحمة «الفردوس المستعاد» أربعة كتب تُحوِّل إلى شعر قصة صعود يسوع إلى البرية كما وردت في إنجيل متى (الإصحاح الرابع من 1-12). وليس للمسيح ذلك الجلال الإلهي الموجود في الملحمة الأولى، ثم إنّ إبليس يفقد تكبُّره وعجرفته، ويبدو صوفياً. انظر مقدمة الفردوس المفقود (بالفرنسية) بقلم بيرميسين، باريس 1937، ص46.

162 ـ مايكل انجلو (1475 ـ 564 ) الرسّام والنحّات والمهندس المعماري الإيطالي المعروف، كان يرى أن فن النحت يعلو على الفنون كلها، وواجه بوساطته المادة الأوّلية ليكشف عن شكل كامن خليق بجعْل الفكرة مرئية. حاول في فنّه أن يجمع بين حكمة اليونانيين والإيمان المسيحي، من موقع الأفلاطونية الجديدة. إذ عبرّت منحوتات كثيرة عن جنوح الروح إلى التحرُّر من ربقة الجسد، وحنينها للاتحاد بالأصل الإلهي. لذلك مالت الأشكال عنده إلى الأثيرية، والتموُّج في حركتها. وهي ـ على الجملة ـ مائجة ومفتولة. ولذلك أيضاً فتح مايكل انجلو سبلاً تعبيرية جديدة (الصنعة والباروك)، متجاوزاً الطريقة الكلاسيكية التي عمل بموجبها كلٌّ من «دورير» و «رافائيللو». انظر: المرجع السابق، ص1230.

163 ـ جاك كالو (1592 ـ 1635) رسّام وحفّار فرنسي، تعلّم تقنية استخدام الإزميل على يد الرسّام والحفّار الإيطالي توماسان، عرف بأسلوب خاص من خلال سلسلة أعمال «الكابريس» caprici di varie figure (1619)، المتميزة بدقة الملاحظة، والامتلاك الواضح للأسرار التقنية. جمع خياله الفني بين المتنافر ـ المضحك والخيالي الغريب من جهة والتوتر التعبيري الهائل من جهة ثانية. ومع ذلك ينتمي←

الواقعي، متعجرفي فيه سخرية لاتنضب من الإنسانية. لأنَّ الشخصيات الكوميدية Scara-mouches ، وخدام المسرح، والمهرِّجون، أشباح الإنسان المكشِّرة هذه، هي إبداعات خيالية. وهي نماذج مجهولة كلياً في العصر القديم، وخرجت مع ذلك من إيطاليا الكلاسيكية. وأخيراً، هو مَنْ أوثَبَ «سكاناريل»[164] حول «دون جوان»[164] ومدَّ «ميفيتسوفيليس»[165] حول«فاوست»،ملوِّناً شيئاً فشيئاً دراما خيال وسط أوروبا وشمالها.

---

← إلى الكلاسيكية أكثر من انتمائه إلى أي أسلوب آخر، مع أن مسوّداته المعكوسة Estampas لاقت إعجاب الرومانتيكيين. انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص.ص 320-321. وانتماؤه إلى الكلاسيكية مع تجسيده للمتنافر ـ المضحك جَعَلَ هيغو يسميه بـ : مايكل آنجلو الهازل.

164 ـ Sganarelle شخصية من شخصيات «موليير» (1622 ـ 1673)،الكوميدية، تمثّل نموذجاً للزوج المنكود الحظ. واسمه مشتق من فعل «سكاناري» في اللغة الإيطالية، ومعناه: فتح عينيه لإنسان ما. وهذا يعني أنه يُغمض عينيه باستمرار، وعن النكبات التي تنزل به خاصة. ومن باب الدعابة أن نُسَمِّي إنساناً باسم حركة يقوم بها. ظهر في عدة مسرحيات لموليير: مسرحية سكاناريل (1660)، ومدرسة الأزواج (1661)، وزواج بالإكراه (1664)، وطبيب رغماً عن أنفه (1666)، وهو هازل، لكنه واقعي جداً، قويّ البنية، يعبّر عما هو أكثر نزاهة وأكثر دناءة في أوساط الطبقة الدنيا. همّه الأوّل أن يظل مرتاحاً؛ فالمغامرات ليست من طبيعته، وغالباً مايُدافع عن محدوديته الذهبية بالاعتماد على القيم التقليدية للمجتمع القائم. في مسرحية «دون جوان»(1665) لـ «موليير»، يصير سكاناريل خادماً عند دون جوان ويقدّم عن سيّده لوحة ملوّنة يجعلنا نلاحظ جوانب مرعبة في ذات دون جوان، كما أنه يقوم بحركات إيمائية مضحكة، ولايتناقض ذلك طبعاً مع شخصية دون جوان المرحة، الصادقة، الباحثة عن الحبّ وإشباع الرغبات الحسية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص311، و896.

165 ـ ميفيستوفيليس هو الشيطان في مسرحية «الدكتور فاوستوس» لـ «مارلو» (1564 ـ 1593)، وفي مسرحيته «فاوست» لـ «غوته» (نُشِرَ الجزء الأول سنة 1808، والثاني سنة1832)، ومعنى كلمة ميفيستوفيليس هو «الذي يبغض النور» فالشخصية واحدة عند الكاتبين الإنكليزي والألماني، ولكن المعالجة مختلفة: يبيع فاوست روحه للشيطان بشرط أن يحقق له رغباته التي لم تستطع كتب السحر والطب تحقيقها له. يأخذ هذا البيع مدلولاً منسجماً مع رائد النهضة «مالرو» الذي يبيّن يأس ←

وكم هو حُرٌّ وصريحٌ في هيئته! كم أبرزَ بجسارة كلّ هذه الأشكال الغريبة التي غلّفها العصر السابق باللّغات على استحياء! لقد حاول الشعر القديم، المُحتَبر لي تقديم رفاق للأعرج «فولكان»، أن يكشف تشوُّهَهَا، بِبَسْطِه، نوعاً ما، على بادٍ هائلة. وتحتفظ العبقرية المعاصرة بأسطورة الحدّاد الخارق هذه، ولكنّها تطبعه بطابع مُناقِض تماماً، يجعله مُدْهِشاً أكثر؛ إذ تُحَوِّل الجبابرة إلى أقزام، وتخلق من المبالغة بِحَاتِرٍ. فبالأصالة ذاتها تستعير من «هدرة»[166] بحيرة «ليرن»[166]، كلّ هذه التنينات المحليّة في ملاحمنا الخرافية، ميزاب[167] مدينة «روان» Rouen ،

—كائن أعلى (الشيطان) أعزّه، وآل به الأمر إلى السجن في الجحيم. وصار بالساً يثير سخرية فاوست، وشفقة الجمهور المسيحي. على حين أنّ غوته لم يقرّر القطيعة بين الشيطان والله، بل ألقى الحوار بينهما، وسوّغ وجود الشيطان في حياة البشرالفانين كي لايعيشوا سلاماً خدّاعاً. فالشيطان - عند غوته وهيغل أيضاً - عامل سلبي في الصورة الكونية التي لايحافظ على تناسقها ونظامها إلا الله، والأرواح المهتدية مثل روح فاوست. لأن الشيطان الذكي، والمنطقي، وصاحب الذهن العملي لم يستطع أن يربح فاوست إلى جانبه، بل على العكس، أوصله بطريق النفي إلى الهداية. انظر: كريستوفر مارلو، مأساة الدكتور فاوستوس، ترجمة نظمي خليل، القاهرة، بلا تاريخ، وانظر: غوته، مسرحية فاوست، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، سلسلة «من المسرح العالمي» الكويت 1988، الأعداد 232، 233، 234.

ويقصد هيغو من إيراد هذه الشخصيات طابع المفارقة والتضاد بين سكاناريل المنكود الذي لايحب المغامرات ودون جوان المحظوظ والمغامر، وبين الشيطان، وفاوست الذي ينطوي على الإيمان فيبتعد عنه ثم يعود إليه.

166 -- الهدرة: أفعوان خرافي ذو تسعة رؤوس، كان يعيش في بحيرة «ليرن» في اليونان، وتذكر الأسطورة أن هرقل قتلها في واحدة من مغامراته المشهورة.

167 -- هذه أسماء لأشكال المزاريب وفتحات تصريف المياه على الكنائس المنحوتة بصور حيوانات خرافية: ميزاب مدينة روان وهو عبارة عن جسم أفعى، وفروة أسد، ورأس تنين ينفث الماء من فمه المفتوح. وهذا الشكل موجود في كنيسة نوتردام في باريس. أما «تارسك» مدينة «تاراسكون» فهو حيوان خرافي يشبه التنين، يصنع على شكل دمية ضخمة يحملها الناس في الاحتفالات ويتجولون في بعض المدن كما في مدينة تاراسكون.

و«غراويي»[167] مدينة «ميتز» Metz ، و «شيرساليه»[167] مدينة «تروا» Troyes، و «تنّين»[167] مدينة «مونتليري» Montlhery ، و «تاراسك»[167] مدينة «تاراسكون» Tarascon ، فهي حيوانات ذات أشكال متنوّعة، تُضيف إليها أسماؤها «الباروك» سِمةً إضافية. هذه الإبداعات كلُّها تمتح من طبيعتها الخالصة هذه النغمة الحيوية والعميقة التي يبدو أن العصر القديم تراجع أمامها. من المؤكّد أن الأومينيديات الإغريقيات أقل بشاعةً، وبالتالي، أقلّ تنوُّعاً من مُشَعوذات «مَكْبث» و «بلوتون»[168] ليس هو الشيطان»

قد يكون هناك، في رأينا، كتاب جديد تماماً ينبغي تأليفه عن استخدام المتنافر ـ المضحك في الفنون. وربّما أمكننا بيان الآثار القوية التي استخلصها المعاصرون من هذا النموذج الخصْب الذي لايزالُ يتهالك عليه، نقْدٌ ضيِّق في أيامنا. وربّما سيقودنا موضوعنا لِنشير، على جناح السرعة، إلى بعض ملامح هذا المشهد الواسع. وسنقول هنا فقط إن المتنافر ـ المضحك بصفته هدفاً مقابل الجليل وأداة مُفارقة، هو، بحسب رأينا، اغنى مَنْبعٍ يمكن أن تقدّمه الطبيعة للفنّ. لاشكّ في أن «ريبانس»[169] Rubens

---

[168] – Bluton أو مانح الثروات، لقب لإله العالم السفلي في الأسطورة اليونانية، صار لقبه اسماً لإله الموتى عند الرومان. تقاسم زمامة الكون مع زيوس (إله السماء) وبوسايدون (إله البحار)، وهو إله العالم السفلي، وحامل قرن الوفرة، وحامي خصوبة الأرض. لذلك غدا مع الزمن يترجم طبيعة خيِّرة أكثر من كونه شريراً ومخيفاً. وهذا ما يقصده هيغو بقوله: بلوتون ليس هو الشيطان.

[169] – رُيباس (1577 ـ 1640) رسّام فلمندي، يُبرز في لوحاته حركة تصاعدية مندفعة نحو الأعلى دون أن يهتم بتفاصيل الأجزاء المكوّنة للكل المندفع. رسم كثيراً من اللوحات الدينية (الحكم الأخير)، عُرف بغزارة إنتاجه، وقدّم مجموعة نماذج فنية من الكرتون لتطبع على السجاجيد فيها قصص عن الملوك ومحافلهم، منها : قصة الأمبراطور، وانتصار القربان المقدّس (1621 ـ 1622) انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص1602.

كان يفهمه هكذا، عندما يَحْشُر في عرْضَ المباذج الملكيّة، وحفلات التتويج، والاحتفالات الرائعة بعض الوجوه القبيحة لأقزام البلاط. ذلك أن هذا الجمال الكَوْني الذي كان العصر القديم ينشره بفخامة على كل شيء، لم يكن بلا رتابة؛ فالانطباع المتكرِّر دوماً، يمكن أن يتعب مع الأيام. والجليل على الجليل يُنتسج المفارقة بصعوبة، ونحن بحاجة إلى أن نرتاح من كل شيء، حتى من الجميل. وعلى العكس، يبدو أن المتنافر ـ المضحك هو زمن توقُّف، وحدٌّ للمقارنة، ونقطة انطلاق نسمو منها نحو الجميل بإدراك أطرى وأكثر استثارة. فالسَّمَنْدل[170] يُبرز جمال حورية البحر، والقزم يُجمِّل السِّلْف Le sylphe.[171]

وقد يَصيحُّ القول أيضاً إن ملامسة المشوَّه منحت «الجليل» المعاصر شيئاً ما أكثر نقاوة، وعظمة، وأكثر جلالاً من الجميل القديم. وهذا يجب أن يحصل. فعندما يكون الفن منطقياً مع ذاته، يقود كلّ شيء بثبات إلى غايته. فإن ابتعدت الجنّة الهوميرية عن هذا السحر السماوي، وعن هذه العذوبة الملائكية لِفردوس «ملتون»، فلأنَّ تحتَ جنّة عدْن جحيماً مخيفاً بصورة مختلفة عن الجحيم الوثني (الترتار). أو

---

170 ـ السَّمندل حيوان برمائي صغير الحجم، يشبه العظاءة، شكله قبيح بالقياس إلى حورية البحر، بل إنها تبدو ـ إلى جانب قبحة ـ أكثر جمالاً.

171 ـ السِّلْف في الأساطير السلتية كائن خرافي كبير يرمز إلى الهواء، والقزم صغير إلى حدّ الشناعة؛ لذلك يبدو السلف ـ حتى لو لم يكن جميلاً ـ أجمل من القزم بالقياس الذي يقوم أمام النظر بين القبيح والأقل قبحاً. ومن ثَمَّ تنبع أهمية المتنافر ـ المضحك في توليد الشعور الجمالي الذي يدفع المتأمّل دفعاً قوياً نحو الجميل على حدّ ما يرى هيغو. والحقيقة أن الفن أفاد كثيراً من القبيح وطاقاته التعبيرية كي يخلق ردود فعل معاكسة في أذواق الناس دون أن يبتعد عن هجاء القُبحْ وإدانته في أغلب الأحوال. انظر بهذا الصدد: بول (ألدريه)، الفن، ذلك الغامض، باريس 1943، ص41.

يُعتقد أنّ «فرانسواز دوريميني»[172] و«بياتريس»[173]، ستكونان فاتنتيْن عند شاعر لايحبسنا في برج «الجوع»، ولا يُخْبرنا على اقتسام طعام ايغولان Ugolin المُقْرِف؟[174] ولم يكن لأدب «دانتي» هذا القدْر من الطلاوة لو لم يكن لديه ذلك القَدْر من القوّة. فهل لِربّات الينابيع البدينات، وآلهة الموج القوية، وآلهة النسيم الخلاعية تلك الأناقة الشفّافة لآلهة الموج عندنا، ولسْلفيداتنا ؟ أليس هذا لأن الخيال المعاصر يعرف كيف يجعل مّصاصي الدماء، وآكلة لحوم البشر، والمشعوذين، والسّعالى، والغيلان، يطوفون ببشاعة في مقابرنا، ويعطي لهذه الجنيّات الشكل غير المادّي، ونقاوة الجوهر التي تقترب منها الحوريات الوثنية بعض الاقتراب؟ فينوس

---

172 – Francesca da Rimini سيدة إيطالية كبيرة، ولدت حوالي منتصف القرن الثامن عشر، زوّجها والدها من أخ الرجل الذي تحبّه، فانقادت لعواطفها وخانت زوجها مع أخيه، فغضب زوجها «لانسيوتو» وقتلها هي وحبيبها. غدت مشهورة بالمكانة التي تحتلها في «جحيم» دانتي، حيث حكى للشاعر قصة آلامها وهي محمولة على عاصفة: «قالت فرنتشيسكا إن باولو أحبّها، فلم تستطع إلا أن تبادله حبا بحبّ، وإن الحبّ قادهما معاً إلى موت واحد. سألها دانتي كيف أتاح لهما الحبّ أن يتعرّفا على رغباتهما الخبيثة، فأجابته فرانتشيسكا بأنهما كانا يقرآن يوماً وبلذّة قصة جينفرا ولانتشلوتو فتأثرا بهما وقبّل باولو فرانتشيسكا، وفاجأهما الزوج، وقتلهما معاً، ولم يقرآ منذ ذلك اليوم شيئاً انظر: الجحيم، الأنشودة الخامسة، ص127.

173 – بياتريس بورتيناري (1265 - 1290) سيدة إيطالية من فلورنسا (مدينة دانتي)، رآها دانتي وهي في التاسعة من عمرها، فصارت عنده مصدر حبّ دائم، وتجدها في «الحياة الجديدة»، وبعد موتها بعد زواجها بسنتين أولع الشاعر بذكرها، فتحوّلت إلى رمز للتجاوز الصوفي وجعلها شفيعته في «الفردوس»، الجزء الثالث من الكوميديا الإلهية.

174 – ايغولان غيرارديسكا، تسلّم أمور السلطة في إيطاليا، فحكم حكماً إرهابياً، وسقط على أثر انقلاب، وتمّ سجنه مع عائلته كلها في (برج الجوع)، فراح يأكل أولاده، ومات أخيراً من الجوع ذكره دانتي في «الجحيم» الجزء الأول من الكوميديا الإلهية.

القديمة جميلة، وجذّابة بلا شك؛ لكن من الذي بَسَط على أشكالِ «جان كوجون» J. Goujon [175]، هذه الأناقة الرشيقة، والغريبة، والأثيرية ؟ من الذي أعطاها هذه السمة المجهولة من الحياة والعظمة، إن لم يكن تجاوُزُ المنحوتات القاسية والقوية للعصر الوسيط؟

إذا لم يكن خيْط أفكارنا قد انقطع في ذهن القارئ، وسط هذه التفسيرات الضرورية، والتي يمكن أن تكون معمَّقة أكثر من ذلك بكثير، فلقد أدرك، دون شك، القوة التي وّجب أن ينمو معها المتنافر ـ المضحك، بُرْعم الكوميديا هذا، الذي قطفتْهُ ربّة الفن المعاصرة، وأن يكبر عندما نُقِلَ إلى تربةٍ ملائمة أكثر من تربة الوثنية والملحمة. وفي الواقع، إن الجليل le sublime وهو يصوِّر، في الشعر الحديث، الروحَ كما هي، وقد طهَّرتْها الأخلاق المسيحية، يمثلّ لها دور الحيوان الإنساني. وستكون حصّة النموذج الأول، المتحرّر من أيّ رباط مدنّس، المفاتن، والمحاسن، والجماليات كافة؛ إذ ينبغي أن يتمكن ذات يوم من إبداع «جولييت»[176] و «ديدمونة»[177] و «أوفيليا»[178]. بينما يأخذ النموذج الثاني النقائص، والتشوُّهات، والقبائح كلّها. ففي هذه القسمة بين الإنسانية والإبداع، إنما تعودُ الشهوات، والرذائل، والجرائم؛ فهو

---

175 ـ Jean Goujon (1510 ـ 1566)، نحات ورسّام ومعمار فرنسي، استوعب الفن القديم وحاكاه كما اطَّلَعَ على الفن الإيطالي، وطوَّر الصنعة بأسلوبه المعاكس لرشاقة عالية المستوى، يطغى عليها صفاء الملامح. وقد جعل منه فنّه في الصُور المصغرة واحداً من اكبر النحّاتين الفرنسيين في عصر النهضة. انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص761.

176 ـ بطلة مسرحية «روميو وجوليت» لـ «شكسبير». وقد كتبها سنة 1597.

177 ـ شخصية من شخصيات مسرحية «عطيل» (1604) لـ «شكسبير». وهي حبيبة عطيل وزوجه.

178 ـ شخصية من شخصيات مسرحية «هاملت» (1600 ـ 1601) لـ «شكسبير».

الذي يصير فاجراً، ومتذلّلاً، وشَرِهاً، وشحيحاً، ومُخادِعاً، ومُفسِداً، ومُنافقاً؛ وهو الـذي سيصير بالتناوب «ياغو»[179]، و «طرطوف»[180]، و «بازيل»[181] و«بولونيوس»[182].

و«آرباغون»[183]،و «بارتولو»[184]،و«فالستاف»[185]،و«سكابان»[186]،و «فيغارو»[187].

ليس للجميل سوى نموذج واحد؛ ولدينا عن القبيح ألف نموذج. ذلك أن الجميل، إذا تكلّمنا بنغمةٍ إنسانية، ليس إلا الشكل المُعْتبر في علاقته الأبسط، وتناسبه

179 – الشخصية الأكثر ميكيافيلية في المسرح الانكليزي كما صوّرها شكسبير في مسرحية «عُطيل». وياغو ضابط جعل عُطيلاً يشكّ بإخلاص ديدمونه ويقتلها.

180 – بطل مسرحية «طرطوف» (1664) للكاتب المسرحي الفرنسي «موليير».

181 – شخصية أساسية في مسرحيتي «حلاّق إشبيلية» (1775)، وزواج فيغارو (1784)، للكاتب الفرنسي بومارشيه(1732 - 1799).

182 ـ خادم الملك المقتول في مسرحية «هاملت» لشكسبير. الغاية عنده تسوّغ الوساطة.

183 – Harpagon، بطل مسرحية البخيل (1668) للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي موليير.

184 – Bartholo، الدكتور الذي يظهر في مسرحيتي «حلاّق وشبيلية»(1775)، و «زواج فيغارو»(1784) للكاتب الفرنسي «بومارشيه».

185 – Falstaff، شخصية من شخصيات مسرحية «هنري الرابع»(1597–1598) للكاتب الانكليزي المشهور شكسبير.

186 – Scapin، الشخصية الأكثر ذكاءً في مسرحيات موليير، وفي المسرح الفرنسي عامة. بطل مسرحية «احتيالات سكابان»(1761) لموليير.

187 – Figaro، شخصية ابتدعها بومارشيه وظهرت في ثلاث من مسرحياته: حلاق إشبيلية، وزواج فيغارو، و «الأم المذنبة»(1784).

يغلب على هذه الشخصيات كلّها الطابع الهازل مع ما يرافقه من احتيال ومكر. انظر: معجم الشخصيات نفسه، الصفحات بحسب تتابع الشخصيات: 460، 119، 368، 887، 384.

الأكثر إطلاقاً، وانسجامه الأكثر حميمية مع بنية نظامنا الجسدي وهكذا يقدّم لنا على الدوام مجموعاً كاملاً، لكنه محدّد مثلاً. وعلى العكس، فإنّ ما ندعوه بـ «القبيح» هو تفصيل من كلٍّ كبير يهرب منّا، لاينسجم معنا، إنما مع الإبداع بأكمله. لهذا السبب يقدّم لنا دون توقّف ملامح جديدة، لكنّها غير كاملة.

إن ملاحظة قدُوم المتنافر ـ المضحك في العصر الحديث وانطلاقه لدراسة غريبة. المنافر ـ المضحك اجتياحٌ، وسيلٌ، وفيضان؛ إنّه سيلٌ عارم حطّم حاجزه متجاوزاً وهو يولد، الأدب اللاتيني الذي يحتضر، ويلوّن فيه نتاج «برسْ»[188]، و «بيترون»[189]، و «جوفينال»[190]، تاركاً فيه «الحمار الذهبي»[191] للشاعر «أبوليه»[191].

---

[188] ـ Perse (34-62) شاعر لاتيني رواقي، ألّف ست هجائيات عبّر من خلالها عن أحاسيس مراهق يرنو إلى الصفاء، وعن مشاعر البغضاء داخله، وذلك بأسلوب منفّر غامض. انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص1425.

[189] ـ Petrone (متوفى سنة 65)، شاعر لاتيني أبيقوري، وهو مؤلّف رواية «الساتيركون» التي يمتزج فيها الشعر بالنثر والجدل بالهزل، وتفاصيلها طويلة وغزيرة، تحكي قصة تسكّعُ «آنكلوب» ورفيقه «آسكيلت» و «جيتون». ويُدين «بيرون» فيها كل ما هو مضحك في السلوك الإنساني. المرجع السابق، ص.ص1658-1659.

[190] ـ Juvenal (55-140) شاعر لاتيني ساخر كتب ست عشرة هجائية يلاحق فيها، بعنف منفعل، رذائل عصره، معارضاً بين روما في عصره، وروما القديمة التي مجدّها شيشرون، وتيط ـ لايف. المرجع السابق، ص974.

[191] ـ Apulee (125-170) شاعر لاتيني من أصل إفريقي، عاش قليلاً في قرطاجة، ثم هاجر إلى أثينا، فآسيا الصغرى، وهناك تعرّف على الصوفية الشرقية والأفلاطونية. أشهر مؤلّفاته «التحوّلات» أو «الحمار الذهبي»، وهي عبارة عن قصة خرافية مكوّنة من (11) كتاباً هجائياً وصوفياً في آنٍ معاً: ذلك أن «لوسيوس» الذي تحوّل إلى حمار يبحث من وسط اجتماعي إلى آخر عن الزهرة التي تعيد له شكله البشري. ويهب نفسه أخيراً للإلهة المصرية إيزيس. تأثر بهذا العمل رابليه، وسرفانتس، ونيرفال. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص.ص 88 و1218.

ومن هنا ينتشر في خيال الشعوب الجديدة التي أعادت بناء أوروبا. يفيض بغزارة على القاصّين، ومدوّني الأخبار، والروائيين. ونراه منتشراً من الجنوب إلى الشمال. يُمثّل في أحلام الأوطان الجرمانية، وفي الوقت نفسه يُحيي بِرَوْحِهِ هؤلاء الروائيون Romanceros الإسبانيون المحزمون، إلياذةً حقّةً للفروسية. فهو، مثلاً، يرسم في الرواية العاطفية Le roman de la rose احتفالاً مهيباً، بمناسبة اختيار مَلِكٍ، على هذا النحو:

حينئذٍ، يختارون رجلاً قبيحاً

وسيكون الأضخم عظاماً بينهم

إنه يطبع بطابعه، على الأخصّ، هذه العمارة الرائعة التي كانت تحتل مكان الفنون كلّها في العصر الوسيط. ويترك أثره على جبهة الكاتدرائيات، يؤطّر جحيمها ومطهرها تحت قوس بوّاباتها، ويجعلها تتوهّج على زجاج نوافذها، ويدور بعمالقته، وكلاب حراسته، وشياطينه، حول تيجان الأعمدة، وعلى طول الأفاريز، وعلى أطراف الأسطحة. ويمتدُّ بأشكالٍ لاتحصى على الواجهات الخشبية للمنازل، وواجهات القصور الحجرية، وواجهات الصروح المرمرية. ومن الفنون يمضي إلى الأخلاق؛ وبينما يجعل الشعبَ وعشّاق الكوميديا يصفّقون، يُقدِّم للملوك مُضْحِكي البلاط. وبعدئذٍ، في عصر اللباقة (ق17)، يُظهر لنا «سكارون»[192] تقريباً على

---

[192] – Paul Scarron (1610–1660)، كاتب فرنسي بوهيمي، لم كهنوتي إذ ارتبط بأسقف مدينة «مان»، ومع أنه صار معوقاً، لم ينقطع عن الصالونات الأدبية، كتب هزليات كثيرة شديدة الإضحاك والسخرية. انعكست في شعره الهازل جملة الملاحظات التي اختزنها في ذاكرته من أيام الشباب في باريس. من أهم أعماله التي تبلغ العشرين؛ الرواية الهزلية التي تصوّر مجموعة من الكوميديين--

حدود طبقة لويس الرابع عشر. وهو الذي يُزيِّن، أثناء انتظاره، شِعَار النبالة، ويرسم على نقود الفرسان هذه الرموز الهيروغليفيـة للإقطاعية. ومـن الأخـلاق، ينخـرط في القوانين؛ إذ تحتج أَلْفُ عادة غريبة على عبوره إلى مؤسسات العصر الوسيط. ومثلمـا كان قد جعل «تيسبيس» يَثِـبُ في طُنْبُرِهِ ملطّخـاً بـالكَدَر، فهـو يرقـص مـع رجـال القضاء على هذه الطاولة المشهورة من المرمـر الـتي كـانت تُستخدم في وقـت واحـد مسرحاً للتمثيليات الهزلية الشعبية وللمآدب المَلَكِيَّة. وأخيراً، يدخل حتى الكنيسة بعد أن قُبِلَ في الفنون، والأخلاق، والقوانين. إذ نراه ينظّـم، في كـل مدينـة للكاثوليكيـة، واحداً من القُدّاسات المتميّزة، والمواكب الغريبة حيـث يسير الدين برفقـة الخرافات كلّها، والجليل يُحاط بشتى أنواع المتنافر ـ المضحك. فلكي نرسمه بملمح واحد نقول: ها هي، في فجر الآداب هذا، حميَّتُه، ودقّتـه، ونَسْـغُ إبداعـه، إذ يُلقـي، لأوّل وهلـة، ثلاثة «هوميروسات» ساخرين على عتبة الشعر المعاصر: «أريوست»[193] في إيطاليـا، و «سرفانتس»[194]، في إسبانيا، و «رابليه»[195] في فرنسا.

ـ الجزّالين، من مدينة «مان»، على رأسهم رجل شاب مسؤول عن عائلة ضخمة، لكنه يضع قناعاً ويتجوّل مع حبيبته هرباً من غيرة بارون مدينة «سالدانيو». انظر: معجـم بـورداس لـلأدب الفرنسـي، نفسه، ص.ص719-720.

193 ـ Arioste (1474-1533) شاعر إيطالي تأثر بـ «هـوراس» و «بلوتوس» و «تيرانس»، وكتب مجموعة من «الهجائيات»، أرسى بكوميدياته (و بـ «السماسرة»(1528) خاصة) قواعد المسرح الإيطالي الأصيل. ويرى الدارسون أن قصيدته البطولة ـ الهزلية المطوّلة «رولان الغاضب»(1502) ونشرت بين سنة 1516 وسنة 1532، أبرزت رشاقة أسلوبه وشاعرية لغته وجمالها. وهـي أشـهر مؤلَّـف مـن مؤلّفات عصر النهضة الإيطالية، انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص.ص102-103.

194 ـ Cervantes (1547-1616) كاتب إسباني عاش حياة ارتحال وضياع؛ لذلك لم تصل معلومات كافية عنه: فمرة يرتاد الجامعة، ومرة يرافق الكاردينال «آكوافيفا»، ومرّة يصير سفير البابا في ـ

ــ روما، وأخيراً يصير عسكرياً، ويشارك في معركة «ليبانت»، ويفقد ذراعه. حاول في كتاباته أن يجسّد قيم البطولية في إسبانيا التي تنهار قيمها الأخلاقية. أسَرهُ الأتراك، وقضى خمس سنوات في سجن الجزائر، فبثّ معاناته في مؤلّفاته، وبعد عودته إلى بلده تعاطى أعمالاً مشبوهة أدخلته السجن من جديد. عرف أديباً إثر نشر روايته الرعوية لاغالاتيا (1585)، ولم ينشر الجزء الأول من روايته «دون كيشوت» إلا سنة 1605، والجزء الثاني تأخّر حتى سنة 1615: وفحوى هذه الرواية يتلخّص بإدانة القرون الوسطى برمّتها من خلال فارس مهووس يريد أن يحرّر العالم من الفساد دون أن يمتلك أية وسيلة ـ خارج أوهامه ـ لتحقيق إرادته. وأصرّ ـ رغم ذلك ـ على حمل السيف، والسعي وراء الوهم الذي خلقته في ذهنه قراءة روايات الفروسية، يرافقه جاره الفلاح «سانشو بانسا» المندهش دوماً من خطل صاحبه الذي وعده بإمارة من الإمارات التي سيحرّرها. ولم تمنعه بساطته الفلاحية من إرشاد معلّمه منذ البداية إلى الحقيقة، ولكنه انساق معه في رحلته المبكية المضحكة التي انتهت بهزائمه المتلاحقة، وعودته إلى بيته، ليموت، وهو يكرّر وصيته لقريبته التي كانت تعتني به بأن تُقلع عن قراءة روايات الفروسية. وكان موقفه رمزاً لوعي إسبانيا لذاتها، وبداية للنهضة. انظر: غسنون (بيار)، سرفانتس، ترجمة المحامي حسيب نمر، سلسلة أعلام الفكر العالمي بيروت1979.

195 ــ Rabelais (1494-1553) كاتب فرنسي، وطبيب مشهور (أستاذ في علم التشريح)، صار فيما بعد خورياً في مدينة «مودون». وهو مؤلّف الرواية البطولية ـ الهزلية «غارغانتوا وبنتاغرُيل» التي ظهرت تباعاً على الشكل الآتي: 1 ــ بنتاغريل(1532)، 2 ــ غارغانتوا(1534)، 3 ــ الكتاب الثالث الرواية(1546)، 4 ـ الكتاب الرابع(1548)، 5 ــ الكتاب الخامس ـ المزوّر جزئياً(1564). موضوع الرواية يدور حول الإنسان العملاق: رمز الإنسان غير المحدود، وسيّد الكون. في البداية يركّز رابليه على الجانب الهزلي للبطل «غارغانتوا»؛ إذ يعطي أبعاده الجسمية والكميات المدهشة التي يأكلها، والأفعال الغرائبية التي يقوم بها. إنه يحكي سرّ والديه، ويتجاوزه إلى الأعجب. فقد كان أبوه (الحوصلة الضخمة) عرّاباً مشهوراً بأنه يشرب أي كأس تقدّم إليه بجرعة واحدة، وأمه «غارغاميل» بنت ملك باربيون ذات أنف كالمنقار الجميل، ووجهها وجه إنسالة أكولة. حملت غارغاميل بـ «غارغانتوا» مدة أحد عشر شهراً قبل ولادتها بعدّة أيام أمرت بذبح 367014 ثور وتمليحها من أجل «ثلاثاء الدّسم»، وأكلت أمعاءها المحشوة كلّها. وطلب منها زوجها ألا تأكل كثيراً لأنها ستضع مولودها بعد حين، ومع ذلك أكلت (480)كغ من الحبوب، وشربت 180 ليتراً من الدهن السائل، وأضافت إليها ست طناجر كبيرة.

سيكون إبراز هذا التأثير للمتنافر ـ المضحك في الحضارة الثالثة أكثر من ذلك زيادة عن الكفاية. فكل شيء يبيّن، في العصر المسمى «رومانتيكياً» ارتباطه الحميم والإبداعي مع الجميل. إذ لاتوجد، حتى في أكثر الملاحم الشعبية سذاجة، ملحمة لاتشرح أحياناً، بفطرة جذابة، هذا السرّ في الفن المعاصر. إذ ما كان ممكناً أن يُبدع العصر القديم «الحسناء والوحش»[196].

صحيحٌ أن يقال إنّ هيمنة المتنافر ـ المضحك على الجليل، في الآداب، خلال

---

ـ وأثناء الولادة لم يخرج رأس الوليد بصورة طبيعية، فشدّوه من أذنه اليسرى، ولما خرج لم يبك بكاء الأطفال المعهود، بل صرخ بأعلى صوته: أريد أن أشرب. وخلال دقائق رضع حليب أمه، وحليب أبقار المقاطعة، وتابع صراخه: أريد أن أشرب. ومع الأيام صار عملاقاً هائلاً يركب فرساً في رقبتها جرس كنيسة نوتردام، وإذا حركت ذيلها تقطع أشجار غابة كاملة. وحدث أنه شارك في الحرب، فكان الفارس مع فرسه يقع في قصعة طعامه، فيزدرده دون أن يلاحظ وجوده وهو ينزلق في حلقه. ولاتخفى ما وراء ذلك من إدانة صريحة لقصور فكر القرون الوسطى ومؤسساته، ومنها السوربون خاصة.

لكن رابليه حمّل بطله دلالة أخرى أسعفته في التعبير عن الأحلام العظيمة والعملاقة للنزعة الإنسانية في أوّل عهدها. وهو ـ وإن استوحى كثيراً من الإنجيل، والفلسفة القديمة ـ لم يخرج على فكرته في بيان ما يمكن أن تصل إليه التربية المعقلنة من العجائب. وأيا كانت وجوه النظر إلى هذه الشخصية متباينة، تبقى من أبرز ما أبدعه أدب عصر النهضة في فرنسا. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص406-408. وانظر: معجم بورداس للأدب الفرنسي، نفسه، ص.ص630-633. وانظر: غارغانتوا ولبنتاغرويل (بالفرنسية)، تقديم لوي فيرلان سولين، باريس1959. وانظر: دليل القارىء إلى الأدب العالمي، نفسه، ص.ص477-481.

196 ـ La belle et la bete : قصة للكاتبة الفرنسية «ماري لوبرانس دوبومون»(1711ـ1780)، استخلصتها من مجموعة قصص بعنوان «المخازن»: مخزن الأطفال(1757)، ومخزن المراهقين(1760)، ومخزن الفقراء(1768)، وبالتحديد من «مخزن الأطفال». وقد قام «جان كوكتو» بتحويل هذه القصة إلى فيلم سينمائي سنة1946. انظر: معجم بورداس، نفسه ص.ص76-77.

العصر الذي توقّفنا عنده للتوّ، بارزةً بوضوح. لكـن ذلـك حتّـى ردّةِ فِعْـل، وحماسـة تجديد ينقشع؛ إنها موجة أولى تتراجع شيئاً فشيئاً. فنموذج الجميـل سيسـتأنف، عمّـا قريب، دوره، وحقّه الذي لايَستبعد المبدأ الآخر، إنّما يتفوّق عليه. إنه الزمن المناسب كي يكتفي المتنافر ــ المضحك بزاويةِ لوحةٍ في اللوحات الجداريـة الملكيـة لـ «موريّـو»[197]، وفي الصفحات المقدّسة لـ «فيرونيز»[198]، وبأن يكـون داخـلاً في لوحتي «الحساب الأخير» الرائعتين اللتين نتباهى بهما الفنون، وبهذا المشهد من السعادة والرُّعب الذي أغنى به «مايكل آنجلو» الفاتيكان، وبهذا السقوط المرعب للرجال الذين يُلقي بهم «روبانس» على طول قباب كاتدرائية «أنفير». لقد جاءت

---

197 ــ Murillo (1618 - 1682) رسام إسباني، تميّز أسلوبه ــ في البداية ــ بالواقعية التعبيرية، ونتيجة معرفته الجيدة بالفنّانين الفلمنديين، درس مجموعة اللوحات الملكية خلال إقامته في مدريد، وبعدئذ نفّذ مجموعة من إحدى عشرة لوحة لـ «فرانسيسكان» مدينة إشبيلية (1645 ــ 1646)، وكان هذا كافياً لشهرته، ولتراكم الطلبات عليه. فراح يتحرّر شيئاً فشيئاً من المرحلة القاتمة لألوانه (كما في لوحة «مطبخ الملائكة»)، ويستخدم الألوان الفاتحة والخطوط الانسيابية. له مجموعة لوحات جدارية أغلبها يدور حول موضوعات دينية (في كنيسة السانتا ماريا لابلانكا، وفي دير الكابوتشيين، وكنيسة مشفى الإحسان)، ومن أكثر لوحاته واقعية، لوحة «الصبي الشحّاذ»، الموجودة في متحف «اللوفر» بباريس.

انظر: موسوعة لاروس، المجلّد الرابع، ص2123، وانظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص1285.

198 ــ Veronese (1528 - 1588) رسّام إيطالي، تميّز بأسلوب شامل للقديم والحديث، برع في رسم اللوحات الجدارية، وفي التزيين، وقد تأكدّ حبّه للألوان، وللحركة، وللمنظور المعماري المستعار في مجموعته الجدارية «تاريخ إيستير» و «حياة القديس سيباستيان» في سان سيباستيان (1555 ــ 1556). وفي سنة 1562، رسم لوحاته التزيينية الرائعة في «لافيللا باربارو»، ووصل إلى قمة فنّه مع الرسوم السقفية والجدارية في قاعات الطعام الجماعية، مثل لوحة «أعراس كانا» (1563) الموجودة الآن في متحف «اللوفر» وعلى العموم، عكس فنّه طبيعة الحياة الحضرية لمدينة «فينيسيا» في القرن السادس عشر. انظر. موسوعة لاروس ص3159.

لحظة إقامةِ التوازن بين المبدأين. وإن رَجُلاً، وشاعراً مَلِكاً كما يقول «دانتي» عن «هوميروس»، سيُحدِّد كلّ شيء. وسنوحّد العبقريتان المتنافستان شُعْلتَهما المزدوجة، وسينبثقُ من هذه الشعلة شكسبير.

## شكسبير والدراما

ها نحن نصل إلى قطب الشعرية للأزمنة الحديثة : شكسبير[199]؛ إنّه الدراما،

---

[199] – Shakespeare (1564 – 1616)، الكاتب المسرحي الإنكليزي المشهور، ابن تاجر الأخشاب والصوف والحبوب، لم يعش طويلاً في بلدته الصغيرة «ستراتفورد»، بل هجرها باكراً ليلتحق بفرقة تمثيل مسرحي في لندن، وليخلف علّو نجمه إشكالاً كبيراً يتعلّق بمدى صحّة أن يكون هذا الممثّل المتواضع قد كتب تلك الروائع الأدبية المنسوبة إليه. فثمة تخمين يفيد بأن «فرانسيس باكون» أو أخاه «أنطوني»، أو الكومت «ديربي»، كتب هذه المسرحيات، وتخوفاً من السمعة السيئة طلب من شكسبير أن ينشرها باسمه. وهذا يذكّرنا بالخلاف الحاصل حول شخصية الشاعر اليوناني «هوميروس». فالشخصيات العظيمة ـ كما أشرنا ـ تثير دوماً مع ما تثيره من الدهشة شكّاً بقدرة الإنسان العادي على أن يأتي بما أتت به. ولسنا معنيّين كثيراً بهذه المسألة، بقدر ما نحن مشغولون بتقديم فكرة موجزة عن دواعي اعتبار هيغو أن شكسبير فاتحة العصور الحديثة، وذلك من خلال عرض مراحل تطوُّر تجربته الإبداعية، وما تمخّضت عنه. فقد مرّ نتاجه بأربع مراحل يُجمع على تصنيفها الدارسون:

1 ـ تقع المرحلة الأولى بين عامي 1588و1595، اكتفى شكسبير فيها بإعداد مسرحيات كتبها غيره، بما يتلاءم مع حاجة فرقته الكوميدية. وكان يحاكي الشاعر المشهور المعاصر له وهو «مارلو»، دون أن يخفي حميّة اندفاعه إلى توكيد أفكاره في ترسيخ البهجة بالحياة، على نحو مانلاحظ في مسرحياته: هنري السادس، وكوميديا الأخطاء، وريتشارد الثالث.

2 ـ المرحلة الثانية من 1595 ـ 1600، حيث بدأ طبعه الفردي يتوضّح أكثر، إذ راح يضع من ذاته في الشخصيات المعروفة تاريخياً، أو في شخصيات مسرحيات أثّرت فيه، وفي هذه المرحلة كتب أعظم مسرحياته التاريخية: هنري الرابع، وهنري الخامس. وكتب بعض الهزليات الساخرة مثل:ـــ

— ثرثارات فاندسور السعيدات، وكما يحلو لك، وليل الملوك.

3 ـ المرحلة الثالثة من 1600 ـ 1608، هي المرحلة التراجيدية المتميّزة بموت البطل التراجيدي: يوليوس قيصر، وهاملت، وعُطيل، والملك لير، ومكبث. فهؤلاء الأبطال يعكسون العذاب الدفين في قلب شكسبير، وفلسفته السوداوية عن الحياة.

4 ـ المرحلة الرابعة من 1608 ـ 1612، تسجّل النغمة الرفيعة لأسلوبه دون أن يغيب عنها الحس المأساوي، ودون أن تبتعد عن إشعار القارىء بأن الشاعر يقول كلمة الوداع للشعر المسرحي: أنطونيو وكليوباترا، هنري الثامن، العاصفة، وقصة الشتاء.

لقد كتب شكسبير 35 مسرحية خلال ربع قرن، وعاد في الخمسين من عمره إلى حياته الهادئة في مسقط رأسه. ونحن لم نذكر مسرحياته كلها فهناك إلى جانب ماذكرناه مسرحيات أخرى كثيرة من مثل: تيتوس آندرونيكوس(1594)، وعذابات الحب الضائع(1595)، وترويض العَنُود(1594)، وحلم ليلة صيف(1595)، والملك جان(1596)وكلام كثير عن لاشيء(1598)، ويوليوس قيصر(1599)...الخ

يتسم شكسبير في مؤلَّفاته بقوة التعبير الجديرة بالتوغل داخل الذات البشرية ونشر أسرارها المتأرجحة بين الرفعة والدناءة، والخير والشر، والجدّ والهزل، والنظام والفوضى. فشكسبير ينادي بالنظام وبمحاربة الفوضى: مجّد العهد الملكي (عهد إيليزابيت)، ووقف ضد الطهريين، باحثاً عن سلام الذات البشرية الجماعي.

فإذا كان الشرّ انتهاكاً لموقع الضيف، وخيانة له، وتفريطاً بحقّه، فإن الخير هو استعادة احترام الضيف وحسن استقباله وتكريمه. وضمن هذه الدائرة تعلو ضجة العواطف، واصطراعها، إلى درجة أن الهزل يختلط بالجد، والقوة بالضعف، والوفاء بالخيانة، والواقعية بالغرائبية. وهذا ما جعل من شكسبير معبوداً عند الرومانتيكيين بدءاً من كولريدج ومروراً بـ «ليسينغ»، و «غوته» و «شيللر»، وانتهاءً بـ «فيكتور هيغو».

للمزيد من التعمُّق في الأفكار السريعة التي عرضناها، انظر: مسرحيات شكسبير (بالفرنسية)، ترجمة فرانسوا فيكتور هيغو، تقديم «جيرمان لالدري»، باريس 1965. ص.ص7ـ18. وانظر: آ. كوزيل، مختارات من الأدب الانكليزي، باريس الطبعة الخامسة 1934، ص.ص 149ـ153. وانظر: موسوعة لاروس، نفسه، ص.ص 2814ـ2815. وانظر: موسوعة بولتي روبير، نفسه، ص.ص 1696ـ1697. وانظر: دليل القارىء إلى الأدب العالمي، نفسه، ص.ص 201ـ205 وانظر: هاري ليفين، الكسارات، مقالات في الأدب المقارن، ترجمة عبد الكريم محفوض، دمشق 1980، ص.ص167-197.

الدراما التي تسهر بنفس واحد المتنافر ـ المضحك والجليل، المرعب والساخر، التراجيديا والكوميديا، فالدراما هي الطابع الخاص للعصر الثالث للشعر وللأدب الراهن.

وهكذا، ولكي نلخص بسرعة الأحداث التي لاحظناها حتى الآن، يكون للشعر ثلاثة عصور يتطابق كل منها مع عصر المجتمع: القصيدة الغنائية L. ode، والملحمة L. epopee، والدراما Le drame. العصور البدائية غنائية، والقديمة ملحمية، والحديثة درامية. القصيدة الغنائية تمجّد الخلود، والملحمة تعظّم التاريخ، والدراما ترسم الحضارة. السذاجة سِمَةُ الشِّعْر الأوّل، والبساطة سِمَة الثاني، والحقيقة سمة الثالث.

رواة الملاحم يسجّلون انتقال الشعراء الغنائيين إلى شعراء ملحميين، مثلما يسجّل الكتّاب الروائيون انتقال الشعراء الملحميين إلى شعراء مسرحيين. ويولد المؤرّخون مع قدوم العصر الثاني، ومدوّني الأحداث والنقاد مع قدوم العصر الثالث. شخصيات القصيدة الغنائية شخصيات جبابرة: آدم، قابيل، نوح، وشخصيات الملحمة عمالقة: آخيل وآتريوس وأورست، وشخصيات المسرحية بَشَر: هاملت، ومكبث، وعُطيل. القصيدة الغنائية تعيش من المثل الأعلى، والملحمة من العظمة، والدراما من الواقعي. وفي النهاية، ينبع هذا الشعر بأشكاله من ثلاثة مصادر كبرى: الإنجيل[200] وهوميروس وشكسبير.

---

200 ـ يعتبر الدارسون الأوروبيون الإنجيل مصدراً ثرّاً لثقافتهم، ولأدبهم أيضاً. لأن مايقدّمه من قصص وأخبار وأعراف يلخّص عصارة الفلسفات الشرقية وتصوّراتها عن الحياة والموت. ويقسم «الإنجيل» إلى قسمين: العهد القديم، والعهد الجديد. ويطلق عليه اسم «الكتاب المقدّس». العهد القديم (الخاص باليهود) مكوّن من (39) سِفراً وجملة إصحاحاته 929: السفر الأول: التكوين 2ـ الخروج 3ـ اللاويين «(....)» 11ـ الملوك الأول 12ـ الملوك الثاني، «(....)» 16ـ أيّوب ....الخ. بينما يتكوّن العهد الجديد

هذه هي إذاً المظاهر المتنوّعة للفكر في مختلف عصور الإنسـان والمجتمع، ونحن نقتصر بذلك على استخلاص نتيجة. وها هي أوجهها الثلاثة مـن شباب، ورجولـة، وشيخوخة. فسواء أتفحّصْنا أدباً خاصاً، أم الآداب كلها مجتمعةً، فدائماً سننتهي إلى الحقيقـة نفسها: الشـعراء الغنـائيون قبـل الشـعراء الملحميين، والملحميـين قبـل الدراميّين. في فرنسـا «مالـيرب»[201] قبـل «شـابلان»[202]، و «شـابلان» قبـل

الخاص بالمسيحيين من أربعة أناجيل هي:

1 - إنجيل متى ويتضمّن (28) إصحاحاً.

2 - إنجيل مرقس ويتضمّن (16) إصحاحاً.

3 - إنجيل لوقا ويتضمّن (24) إصحاحاً.

4 - إنجيل يوحنا ويتضمّن (21) إصحاحاً.

بالإضافة إلى أعمال الرسل التي تنسب روايتها إلى لوقا، ورسائل بولس، وجاك، وبطرس، ويوحنا، ويهوذا، والرؤيا المنسوبة إلى يوحنا.

انظر: الكتاب المقدّس، منشورات جمعية الكتاب المقدّس، بيروت1962.

وانظر: الموسوعة الكونية المصغّرة، الجزء السابع، نفسه، ص.ص 86-90.

201 – Malherbe (1555-1628) شاعر وناقد فرنسي، تعاطى المحاماة بعد أن درس الحقوق في جامعتي «بال» و «هيدلبرغ»، ثم أهملها ليتفرغ لكتابة الشعر والدراسات النقدية، ونشر مجموعة شعرية بعنوان «دموع القدّيس بطرس» اعتمد فيها قواعد شعر الباروك. وبموت هنري دانغوليسم فقد سنده، عاش حياة مضطربة صعبة، وما استقرّ به الحال إلا بإقامته في باريس سنة1605. ومنذئذٍ قاد حربة المدرسة الكلاسيكية ضدّ مدرسة الباروك، محدّداً قواعد عروض الشعر والقافية، وداعياً إلى ضرورة أن يخضع الإلهام الشعري للمنطق والعقل. وباختصار عمَد «ماليرب» إلى إرساء أسُس صنعة الشعر في ضوء المثل العليا الجمالية للأسلوب الكلاسيكي.

انظر: الأدب الفرنسي من خلال النقّاد المعاصرين، الجزء الأول، نفسه، ص.ص 248-257. وانظر: بورداس، نفسه، ص475، وانظر: كالفيه، نفسه، ص.ص 203-207.

202 - Chapelain (1595-1674)، عضو مؤسّس للأكاديمية الفرنسية، وهو من أوحى ←

«كورنيه»203؛ وفي اليونان القديمة، «أورفيوس» قبل «هوميروس»، وهوميروس قبل أسخيلوس؛ وفي الكتاب المقدّس، التكوين La Genese قبل «الملوك»، والملوك قبل أيوب؛ أو لنقل ـ كي نعيد هذه التراتبية الكبرى لسائر أشكال الشعر التي استعرضناها للتوّ ـ الإنجيل قبْل الإلياذة، والإلياذة قبل شكسبير.

---

ــ بالفكرة لـ «ريشيليو». كان ذا مكانة مرموقة بين نقاد عصره، وعلى الرغم من أنه كان قد عرف كيف يكتشف عبقرية الكاتب المسرحي «كورينه» كتب بيان (مشاعر الأكاديمية الفرنسية إزاء مسرحية «السيد»)، سنة 1637. كان في مجال النظرية النقدية أكثر غموضاً من «بوالو». ولكنه، من الناحية التاريخية، كان سنة 1630 أكثر فائدة من بوالو في سنة1674. ومهما يكن من أمر، يُستجّل لصالحه أنه مستشار ريشيليو ودافعه لرعاية الفنون والآداب. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص157.

203 ــ Corneille (1606-1684)، كاتب مسرحي فرنسي، عمل محامياً في مدينة «روان»، وفي أثناء ذلك عرض عدّة مسرحيات في باريس حظيت بإعجاب الجمهور، فدعاه «ريشيليو» ليصير عضواً في جمعية الكتّاب الخمسة. ولاقت مسرحيته «السيّد Cide «le» نجاحاً عريضاً قلّل كثيراً من وقع إخفاق المسرحيات التي جاءت بعدها مثل مسرحية «تيودور»(1645-1646) ، و «بيرتاريت»1652. ويعود قسط كبير من نجاحها إلى الخصومة الهائلة التي أثارتها بين النقّاد، والتي لم ينجح «شابلان» في إرضاء الجمهور ببيانه عن مشاعر الأكاديمية حولها. وإذا كانت هذه المسرحية قد خطّت له معالم مرحلة ثانية لإبداعه، فقد خصّص المرحلة الثالثة(1652-1659) لمراجعة مؤلّفاته بعين موضوعية ناقدة، في كتاب «خطابات حول التراجيديا». وبدأ المرحلة الرابعة (1659-1674) بعرض مسرحية «أوديب» التي صفّق لها الجمهور لكن في جوّ مختلف جداً عن جوّ «السيد». ولا نجد أن وداعه للمسرح في آخر عشر سنوات من عمره يكوّن مرحلة خامسة من مراحل إبداعه. تميّز أبطاله بأنهم ليسوا لعبة بيد الأحداث، إنما هم سادة أنفسهم، وعلى ما يقال عن قصوره في استنطاق الإغريق والرومان كما يجب، دشّن «كورنيه» التراجيديا الحديثة في «السيد» و «هوراس» و «سينا» و «بوليوكت»: فقد أحيا أبطالاً في قلب المعاناة، وأطلقهم برفض الانهزام أمام البؤس والشقاء وحتى أمام الموت، جاعلاً منهم الضحايا والجلاّدين، الجلاّدين لأنفسهم كما للآخرين، والضحايا بإرادتهم. انظر: المرجع السابق، ص.ص 198-204. وانظر: كالغيه، نفسه، ص.ص 248-261.

يبدأ المجتمع، في الواقع، بالتغنّي بأحلامه، ثم يحكي ما يفعل، وأخيراً يشرع برَسْم ما يتصوّره. واختصاراً نقول: لهذا السَّبب الأخير، تستطيع الدراما، الجامعة للخصائص الأكثر تناقضاً، أن تكون في آنٍ واحد عميقة وواضحة، فلسفية وجذّابة.

ربّما كان من المنطق إضافة أن كلّ شيء في الطبيعة يمرُّ بهذه المراحل الثلاث: بالغنائية، والملحمية، والدرامية. لأن كلّ شيء يولد، ويعمِّر، ويموت. وإن لم يكن مُثيراً للسخرية أن تُمزج مُقاربات الخيال العجيبة باستنتاجات العقل القاسية، فبإمكان شاعر ما أن يقول إن شروق الشمس، مثلاً، نشيد، وظهيرتُها ملحمة مُدَهشة، وغيابها دراما ظلامية حيث يتصارع النهار والليل، الحياة والموت. لكنّ هذا سيكون شعراً، وربّما جنوناً. فعلى أي شيء يبرهن هذا ؟

لنقتصر من الأمر على الحقائق المجموعة آنفاً: ولْنكملها من جهة أخرى بملاحظة هامة. ذلك أننا لم ندّعِ إطلاقاً أننا خصَصْنا عصور الشعر الثلاثة بمجال حصري، لكننا حدّدنا فقط طابَعها البارز. فالإنجيل، هذا الأثر الإلهي الغنائي، ينطوي كما حدّدنا قبل قليل، على ملحمة، وعلى دراما في طور التكوُّن، الملوك وأيوُّب. ونلمس في كل القصائد الهوميرية بقية شعر غنائي، وبداية شعر مسرحي. فالقصيدة الغنائية والدراما تتقاطعان في الملحمة. فكلٌّ شيء في كُلٍّ واحد؛ إنما يوجد فقط في كلّ شيء عنصر عام تُناط به العناصر الأخرى كلها، ويفرض على الكُلِّ طابَعَه الخاص.

الدراما هي الشعر الكامل. بينما لاتتضمّن منه القصيدة الغنائية والملحمية سوى الرشيم؛ فالدراما تشملهما في حال تطوُّرهما، تلخّصهما، وتحتويهما. حقاً، إن الذي قال: ليس للفرنسيين ذهنية ملحمية، قال كلاماً صحيحاً ودقيقاً؛ ولو قال: الفرنسيون

المعاصرون، لكانت كلمة «روحي» عميقة أكثر. ومع ذلك فلا جدال في أمر العبقرية الملحمية خاصة في مسرحية «راسين»[204] الخارقة: «أتالي»[205]. فهي رفيعة،

---

[204] ـ Racine (1639-1699) شاعر مسرحي فرنسي، يُعدُّ واحداً من أقطاب المدرسة الكلاسيكية إلى جانب كورنيه وكينو Quinault (1635-1688)، ويرى النقاد أنه يشكل حلقة وسطى بين أسلوب الكاتبين المذكورَين في معالجة عاطفة الحب: فعلى حين يرى كورنيه أن الحب نقطة ضعف في البطل المأساوي، وعلى حين يمجّد كينو هذه العاطفة جاعلاً منها موضوع مسرحياته الأوحد، يجمع راسين بين تمجيد الحبّ والاهتمام بالحبّ الخالد الذي يبتعد عن أن يكون نقطة ضعف. حتى لقد أطلق الدارسون عليه لقب: رسّام العاطفة الإنسانية وربما كان أسلوبه منطبعاً بالصفات التي ورثها عن عائلة أمّه وأبيه: فطباع عائلة راسين هادئة، يتميزون بالاحتشام واللباقة والورع بينما كانت عائلة «سكونان» ـ وهي عائلة أمه ـ معروفة بالطبع الحاد، وحبّ السيطرة، والمجون. وقد اتّحد الطبعان في شخصيته، رغم أنه عاش في كنف جدّته بعد وفاة أمه وأبيه وهو في الرابعة من العمر.

تابع دراسته في «البورروثال»، وتعمّق في الأدب القديم والإنجيل، وما إن عرض أول مسرحياته «التيباليد أو الإخوة الأعداء» (1664) حتى علا نجمه، ولاقى إعجاب موليير وبوالو، وتتالت نجاحاته تباعا في مسرحياته: اندروماك، وبريتانيكوس، وبيرينيس، وباجازيه. وبعد انتخابه عضواً في الأكاديمية الفرنسية حقّق ذروة المجد بعرض «ميتريدات» و «افيجينيا» و «فيدر». وجعلت منه مسرحية «افيجينيا» نموذجاً للعبقرية الشابة المباركة من الله، فنجاحها كان تاريخياً، وعرضت أربعين مرّة دون انقطاع. وفي سنة 1677 صار كاتب سيرة الملك، وشخصية رسمية اعتبارية، ففترت همّته، وقلّ انتاجه، وما كتب شيئاً ذا قيمة سوى مسرحيته «آتالي». التي سنتحدث عنها فوراً.

انظر: كالفيه، نفسه، ص.ص 357-358. وانظر: معجم بورداس، نفسه، ص.ص 635-640. وانظر: بينيشو (بول)، أخلاق العصر العظيم، باريس 1948، ص ص 214-257.

[205] ـ Athalie شخصية من العهد القديم اسمها «عثليا» ورد ذكرها في «كتاب الملوك الثاني» الإصحاح الحادي عشر خاصة. وهي بنت إيزابيل وأشعب ملك السامرة. كانت بعلة صراع الأسرة المالكة لبني إسرائيل الغرباء عن القدس، ضد أسرة يهوذا المالكة. تزوّجت من يهورام ملك يهوذا، وأنجبت منه ولداً أسمته «أخزيّا» وصار ملكاً بعد أبيه. وبعد أن قتله يهوا، قررت عثليا أن تبيد السلالة الملكية لبني داود. ولما لم يكن بينها وبين الملك قرابة سوى أحفاده من «أخزيا» أقدمت على خنقهم، وما نجا ..

وجليلة ببساطة إلى حدٍّ أن العصر الملكي لم يستطع أن يفهمها. وأكيد أيضاً أن سلسلة المسرحيات التاريخية لشكسبير، تمثّل ملمحاً هاماً من ملامح الملحمة. لكنّ الشعر الغنائي هو الغالب عليها خاصة؛ فهي لاتُعيقه إطلاقاً، وتنثني لمتطلّباته، وتنخدع بأشكاله كافة، الجليلة حيناً كما في شخصية «أريل»[206]، والمتنافرة ـ المضحكة حيناً آخر في شخصية «كاليبان»[207]. إنّ عصرنا، المسرحي قبل كلّ شيء، حتى بِحُكْمِ

---

ـ منهم سوى «يهوشبع»، الذي تربّى في المعبد، وثأر لإخوته من أمّه التي احتلت العرش مدّة ست سنوات، وأعاد العرش إلى أسرة يهوذا.

تمثّل «عثليا» صراع الوثنية ضد التوحيد: صراع بعل الوثني ضد يهوا، ومن هنا استقى راسين موضوع مسرحيته مع بعض التعديل: فالشخصية المركزية في المسرحية هو الله. وعثليا هي الملكة المغضوب عليها والملعونة والمضحّى بها لإعادة العرش إلى الملك الحقيقي، والله الحق. أيّ أن المسرحية دينية قبل كل شيء، فالله يدير الأحداث، ويهيء كلّ شيء لقدوم المسيح. ولكنها مسرحية إنسانية؛ إذ تصوّر لنا «عثليا» وهي تتعذّب وتعاني إلى حدّ يثير الشفقة، وإذ تبيّن، على الطرف المقابل، حقيقة الشعور الديني الذي يقود القلوب كلها نحو الفعل والتحمّل. ويضيف كالفيه أنها مسرحية سياسية؛ ما دامت تدين سطوة عثليا غير الشرعية، وتعيد الحق لأصحابه الشرعيين. انظر: كالفيه، نفسه، ص.ص 377ـ 378. وانظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص97.

206 ـ شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، ترمز إلى روح أثيرية لاتوصف ولا يمكن الإمساك بها، ساحرة الجمال، تحب غناء الأغاني المليئة بالخبث، كما تحب إنشاد الشعر. وتمثل شخصية أريل القوى القادرة على قيادة الخيال والسحر. ولكن هذه القوى تتمتع بوجودها لذاتها فقط، فهي لاتستطيع أن توجد بصورة حقيقية إلا إذا تهيأ لها إنسان خليق بأن يطلق عليها أسماءً، ويُجبرها على اتخاذ شكل ملموس. وهذا الإنسان ـ في المسرحية ـ هو «بروسبيرو» (الذي يُحضر الأرواح الخيّرة كي يخلق الندم عند أعدائه، وينطق خلال المسرحية بالحكمة والتجربة؛ لذلك يعتقد النقّاد أنه تجسيد لشكسبير ذاته).

والوجود ـ الغائب بشكله الذي لايوصف، ولايُحاط به، مرح بفكرة «الجليل».

207 ـ شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، وهو الابن القبيح ـ

ذلك، غنائي للغاية. إذ توجد أكثر من علاقة بين البداية والنهاية؛ ففي غروب الشمس شيءٌ من شروقها؛ مثلما يعود العجوز طفلاً. لكنّ هذه الطفولة الأخيرة، لاتُشبه الطفولة الأولى؛ فهي كئيبة بقدر ما كانت الأولى سعيدة. والأمر نفسه موجود في الشعر الغنائي. فعلى حين أنه، في فجر ولادة الشعوب، متألّقٌ، وحالمٌ، مع التكوين، وينغلق على سِفْر الرؤيا المتوعّد. القصيدة الغنائية المعاصرة مُلْهَمة دوماً، ولكنها لم تَعُد غِرّةً. لأنها تفكّر أكثر مما تتأمّل؛ وهواجسها اكتئاب. ونرى أن ربّة الشّعْر هذه، في ولاداتها، قد تلاقَحَتْ مع الدراما.

لكي نجعل الأفكار التي خَطَطْناها محسوسةً من خلال صورة، سنُشَبِّه الشّعْر الغنائي البدائي ببحيرةٍ صافية تعكس الغيوم ونجوم السماء؛ والملحمة هي نَهْرٌ ينبع منها، ويجتاز، وهو يعكس ضفّتيه، الغابات، والقرى، والمدن، ليصبّ في محيط الدراما. وفي النهاية، الدراما، كالبحيرة، تعكس السماء، وكالنهر، تعكس ضفافها؛ لكنّ لها، وحدها، لُجَجَها، وإعصاراتها.

---

= للساحرة «سيكوراكس»، كان أول قاطني الجزيرة التي قاد إليها الضياع كلّاً من «بروسبيرو» وابنته «ميراندا». حاول بروسبيرو أن يهديه سواء السبيل، ويُخرجه من طباعه الرعديدة، والزائفة الذليلة، إلى عالم الضمير والتوبة. ولكنه يتعذّب معه كثيراً. إذ إن «كاليبان» حاول أن ينتهك حرمة «ميراندا»، وعندما أخفق، ثار على والدها الذي جهد ليعلّمه الكلام، ويخفّف شيئاً فشيئاً من طبيعته الوحشية الفظّة. لقد كانت غاية بروسبيرو من تعليم كاليبان مبادىء الحضارة لصالح الطرفين، إنما ضمن علاقة ضِمْنَ المستعمِر (بروسبيرو) بالمستعمَر (كاليبان). والحقّ أن وصول كاليبان إلى تعلُّم اللغة لم يسهم إلا في زيادة وعيْه لِصغاره، ولوضعه بعد أن احتلّ بروسبيرو جزيرته؛ فهو يقول له: علمتني الكلام، والفائدة اليتيمة التي جنيتها من ذلك هي أن ألعنك. فليُداهمك الطاعون الأحمر لأنك علمتني لعنتك. وقد جعل «أرنست رينان» من كاليبان رمز الشعب الذي تضطهده السلطة، ويعي ذاته شيئاً فشيئاً وأخيراً ينتفض للحصول على حريته. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص.ص 80-183.

إذاً كلُّ شيءٍ يُفضي إلى الدراما في الشعر الحديث. الفردوس المفقود207 دراما قبل أن تكون ملحمة. فمن المعروف أنه تمثّل لخيال الشاعر أوّلاً على شكل دراما، وأن هذا الشكل سيبقى مطبوعاً في ذاكرة القارئ، مادامت البنية المسرحية القديمة بارزةً تحت الصَّرْح الملحمي لـ «ميلتون»207! عندما أنهى «دانتي أليجيري» «جحيمه» المُرعِب، وأغلق أبوابه، ولم يبق أمامه إلا أن يسمّي مؤلّفه جَعَلَتْه سليقة عبقريته يرى أن هذه القصيدة المتعدّدة الأشكال انبثاقٌ من الدراما وليس من الملحمة؛ فكَتَبَ في مقدمة بناء الأثر الشامخ، وبريشته البرونزية: الكوميديا الإلهية Divina Commedia .

نحن نرى إذاً أن شاعِرَيْ العصور الحديثة وحدهما اللذين يبلغان حجم شكسبير، ينضّمان إلى تفرُّده. ويتعاضدان معه ليطبعوا بالطابع المسرحي شِعْرَنا كلّه؛ فهما مثله، ممزوجان بالمتنافر - المضحك والجليل، وبعيداً عن أن نرمي دانتي وميلتون، في هذا البناء الأدبي الهائل المستند إلى شكسبير، نقول إنهما بمعنى مّا، دعامتا الصَّرْح الذي هو عموده المركزي، وكتفا القُبَّة الذي هو غَلَقها208.

فلْيُسمح لنا أن نتناول هنا من جديد بعض الأفكار التي نطقنا بها سابقاً، والتي ينبغي الإلحاح عليها. لقد وصلنا إليها الآن، وينبغي أن ننطلق منها.

منذ قالت المسيحية للإنسان: «أنت مزدوج، أنت مكوَّنٌ من كائنين، الأوّل هالك، والثاني خالد، الأول جَسَدي، والثاني أثيري، الأوّل تكبِّله الشهوات والعواطف والهوى، والثاني محمول على أجنحة الحَمِيَّة والحُلُم، هذا دائماً مُنْحَنٍ باتجاه أمّه الأرض، وذاك منطلق دائماً نحو وطنه السماء»، منذ ذلك اليوم خُلِقَتِ الدراما

---

208 – La Clef ، الغَلَق: عقد بارز فوق كتف القبّة في الكنيسة وما شابَهَ قبّتها.

وهل هي شيء آخر غير التضاد المعروف، وغير هذا الصراع الدائم بين مبدأين متناقضين وحاضرين باستمرار في الحياة، يُخاصمان الإنسان من المهد إلى اللحد؟

وُلِدَ الشِّعْر من المسيحية؛ إذاً الدراما هي شِعْرُ عَصْرنا؛ وطابع الدراما هو الواقعي؛ والواقعي ينتج عن التآلف الطبيعي بين نموذجين؛ الجليل والمتنافر ـ المضحك، اللذين يتقاطعان في الدراما، كما يتقاطعان في الحياة والإبداع. لأن الشعر الحقيقي، الشعر الكامل، كامن في تناسُق المتضادّات. ثم إنّ الأوان قد حان لنقول بجَهارة، كلّ ما يوجد في الطبيعة يوجد في الفن، وهنا على الخصوص، الاستثناءات قد تؤكّدُ القاعدة.

إننا، وقد التزمنا وجهة النظر هذه، لتقويم قواعدنا الاصطلاحية المتواضعة، ولتدبُّر هذه المتاهات المدرسية كلها، ولِحَلّ كل هذه المشكلات المعقّدة التي بناها نقّاد القرنين الماضيين حول الفن بعَناء، مصدومون بالعَجَلة التي فُرّغت معها مسألة المسرح المعاصر من مضمونها. فليس أمام الدراما سوى خطوة واحدة كي تسحق كلّ صغار العنكبوت التي اعتقد حُرَّاس مملكة «ليليبوت»[209] أنهم سيقيّدونها بهم وهي نائمة.

وهكذا إنْ زَعَمَ الأدعياء الطائشون (والمدّعي لايتنافى مع الطائش) أنّ المشوّه والقبيح، والمتنافر ـ المضحك لاينبغي أن يكونوا أبداً موضوع محاكاة للفن لأجبناهم

---

[209] ـ مملكة «ليليبوت» واحدة من الأماكن التي نزل بها بطل رواية «أوليفرتويست» للكاتب الإنكليزي «جوناثان سويفت» (1667-1745)، فأهالي هذه المملكة لايزيد طولهم عن (13) سنتيمتر. يحكمهم امبراطور يشاركه الوزراء. وطريقة التربية عندهم مختلفة عن النظام الأسروي. حيث يؤخذ الأطفال إلى معسكرات خاصة بعيدة عن الأسرة بما يشبه نظام المدن الفاضلة. وقد يكون المقصود بـ «صغار العنكبوت» اهالي مملكة «ليليبوت» نظراً لصغر حجمهم. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 602-603.

بأنّ المتنافر ـ المضحك هو الكوميديا، وأن الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفنّ. «طرطوف»[210] ليس جميلاً، و «بورسونياك»[211] ليس نبيلاً؛ لكنهما دافعان قويّان للفن.

ولو أن الأدعياء، بعد طرْدِهم من حصنهم إلى خط مراقبتهم الثاني، حدّدوا حَظْرهم للمتنافر ـ المضحك المقترن بالجليل، وللكوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

---

210 ـ Tarthffe بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «موليير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البورجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بيرنيل، وزوجته إلمير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلّمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام انقسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضدّه. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوّج ابنته لِمَن يحبها وهو الشاب «فالير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخّل إلمير لإقناع زوجها من جانب وطرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من إلمير إلاّ أن تدعو طرطوف من جديد لتتكلم معه، على أن يختبيء زوجها تحت الطاولة ليسمع الحديث، ولم يصدّق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكنّ طرطوف هدّده بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرّية تثير الشبهات بواحد من أصدقاء أورغون، كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 ـ Pourceaugnac ، بطل مسرحية موليير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتبجّح بألقابه القضائية المشكوك فيها، طلب يد الآنسة «جولي» بنت «أورونت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضر، ولكنه سُلّم لمجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ريفيتين تلبسان قناعاً، وجعلاهما يتهمانه بأنه تزوّجهما وتركهما ليتزوّج من المغناج «جولي». فخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدّد زوجاته، فلبس لباس امرأة ليتخفّى عن أنظار الرقباء. وهنا اعتقد الناس بخطله. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص803.

نُريهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسونياك يمثل الروح. فمخلّوقا الفن هـذان، إن منعنا أغصانهما من التدخّل، فيما لو فُصِلَ أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيعطيان ثماراً للجحيم، يمثلان من جهة، تجريدات للرذائل والنقائص، ويمثلان من جهة أخرى تجريدات للحرية والبطولة والفضيلة

وسيذهب كلٌّ من هذين النموذجين، المفصولين هكذا، والمستقلّين، في سبيله، تاركَيْن بينهما الواقعي، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثمّ ينتج أنه بعد هذه التجريدات، سيبقى شيء مّا يجب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء مّا ينبغي صُنْعه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن نتفذّها، أو على الأقل أن ندركها، كل شيء يترابط، ويُختزل كما في الواقع. يأخذ فيها الجسد دوره كالروح، ويمضي الناس والأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزدوج في اللعبة، بالترتيب ساخرين ومُرعبين، وأحياناً مرعبين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاضي: إلى الموت، ولْنذهب إلى العشاء[212] وهكذا سيتداول مجلس الشيوخ الروماني أمر سمكة تُرس الامبراطور

---

[212] – يبدو أن الأمثلة التي يذكرها هيغو مستقاة من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلاّ القليل. والحقيقة أن عدم العثور عليها ليس خطيراً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً؛ فهي تعبّر عن مواقف منطوية على المفارقة: فالقاضي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي الغى الامبراطور الروماني «دومنيان» (51-96) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل سمكة الترس التي يحب الامبراطور لحمها الفاخر موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم عنوة بإفساد أخلاق شباب أثينا، والجبر على تجرُّع السمّ ينشغل، لحظة موته، بالفلسفة وتقديم أضحية لإله الطب «أسكليبوس». والملكة العذراء «إليزابيت» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تحلف وتتلفظ باللاتينية كأنها لتتخلص من ورطة. ←

«دوميتان»[212]. وهكذا يقاطع سقراط[212] نفسه، وهو يتجرّع السُّمّ ويتحدّث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كي يُطالب بأن يُضحّى بديكٍ من أجل «آسكلوبيوس»[212]. وهكذا تحلف الملكة «إيليزابيت»[212] الأيمان، وتتكلّم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»[212] الراهب الكبوّشي «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»[212] حلاّقه، المعلّم «أوليفييه ـ لو ـ ديابل». وهكذا يقول كرومويل: البرلمان في حقيبتي، والملك في جيبي، أو أنه، باليد التي وقّعت قرار موت «تشارلز الأوّل» سيلطخ بالحبر وجه قاتل الملك الذي ردّها له ضاحكاً. وهكذا سيخاف القيصر[212] من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العباقرة، مهما كانوا كباراً، كائناً هازئاً يقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثّرون في الإنسانية، وهذا سببُ أنّهم مسرحيُّون. كان نابوليون يقول، بَعْدَما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فإشراق الروح الحَمِسة هذا الذي ينفتح قليلاً، يُنير الفنّ والتاريخ في آنٍ معاً، وصرخة القلق هذه خلاصةُ الدراما والحياة.

وثمة شيء مُدهش هو أن هذه المتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بَشر. فمن فرط مايتأمّلون الوجود، ويفجّرون منه السخرية المرَّة، وإبراز التهكّم والهُزْء من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يَغْدُون محزونين بِعُمْق. إنهم «ديموقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقليطس» (رمز التشاؤم).

---

← وريشيليو (1585-1642) صاحب الرأي والمتطلع إلى صنع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاورة الأب الواعظ «جوزيف» الكبوّشي (1577-1638) الذي كان يلقب بـ «الموجِّه الخفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورصْد تحركاتهم، يضع رأسه بين يدي حلاّق ثرثار، ويستمع رغماً عنه إلى ترّهاته.

ذلك كله من مظاهر تقابُل الجليل والمتنافر ـ المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كئيباً، و «موليير» مُغْتَمّاً، وشكسبير سوداوياً.

إذاً المتنافر ـ المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما. وهو ليس فيهما عنصراً مواثماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كُتلةً مُتَجانسة، وطباع كاملة: داندان213، وبروزياس214، وتريسُّوتان215، وبريدوازون216، ومُربّية جولييت217،

213 ـ بطل مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هذا رجل خسيس حديث النعمة، أراد أن يطيل اسمه فتزوّج من نسب شريف فصار اسمه «سيّد الداندارية». ولكنه ظلّ خسيساً وتعرّض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بخله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعنّف نفسه والآخرين، ويُقيم مرافعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حاقد غاضب، يُعاني المرارة بخسارة أمواله، وعدم نفع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاته: أفضل ما يقوم به المرء أن يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجرس المعلّق في رقبة الكبش. انظر: معجم الشخصيات ص.ص280-281.

214 ـ شخصية في مسرحية «نيكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس نموذج للإنسان الضعيف الذي لايريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولنفسه، ويرضى بأقل القليل. إنه مليك روما، ويريد أن يعيش بسلام فيها، يُساير رغبة زوجه الثانية لصالح ابنه الأصغر «آتال»، ويتبرّأ من ابنه البكر «نيكوميد» الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يتهمه بالتآمر على عرشه، ويوشك على إعدامه. وعندما تنتفض روما في وجهه لايفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة سقوطه مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه الطفولية الخائرة. انظر: المرجع السابق ص 812.

215 ـ شخصية في مسرحية «النساء العالمات»(1672) لـ «موليير»: تريسُّوتان يعني بالفرنسية الأحمق ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك؛ لأنه من أكثر متحذلقي صالون السيدة «فيلامانت»، ولأن كتاباته تدير رؤوس السيدات الناضجات والمخبولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسوف وعالم فلك. ولكنه يخفي نفاقاً كنفاق طرطوف، وطمعاً، وشهوة عارمة. وهو كالثعلب، يتظاهر بالرقة والنعومة حتى يحصل على مُرادِهِ، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصَغَار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 ـ شخصية في مسرحية «زواج فيغارو»(1784) لـ «بومارشيه»: بريدوازون قاضٍ سيفصل في قضية بين فيغارو و مارسولين، ولكنه يتلعثم، ولايفهم ما يقال له، ويهتم بالشكل القضائي أكثر ....

بأنَّ المتنافر ـ المضحك هو الكوميديا، وأن الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفنّ. «طرطوف»[210] ليس جميلاً، و «بورسونياك»[211] ليس نبيلاً؛ لكنهما دافعان قويّان للفن.

ولو أن الأدعياء، بعد طرْدِهم من حصنهم إلى خط مراقبتهم الثاني، حدّدوا حَظْرهم للمتنافر ـ المضحك المقترن بالجليل، وللكوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

---

210 – Tarthffe بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشّاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «موليير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البورجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بيرليل، وزوجته إلمير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلّمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام انقسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضدّه. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوّج ابنته لمن يحبها وهو الشاب «فالير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخّل إلمير لإقناع زوجها من جانب وطرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من إلمير إلاّ أن تدعو طرطوف من جديد لتتكلم معه، على أن يختبيء زوجها تحت الطاولة ليسمع الحديث، ولم يصدّق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكنّ طرطوف هدّده بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرّية تثير الشبهات بواحد من أصدقاء أورغون، كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 – Pourceaugnac ، بطل مسرحية موليير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتبجّح بألقابه القضائية المشكوك فيها، طلب يد الآنسة «جولي» بنت «أوروننت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضر، ولكنه سُلّم لمجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ريفيتين تلبسان قناعاً، وجعلاهما يتهمانه بأنه تزوّجهما وتركهما ليتزوّج من المغناج «جولي». فخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدّد زوجاته، فلبس لباس امرأة ليتخفّى عن أنظار الرقباء. وهنا اعتقد الناس بخطئه. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص803.

نريهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسونياك يمثل الروح. فحبّذا الفن هذان، إن منعنا أغصانهما من التدخّل، فيما لو فُصِلَ أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيعطيان ثماراً للجميع، يمثلان من جهة، تجريدات للرذائل والنقائص، ويمثلان من جهة أخرى تجريدات للجريمة والبطولة والفضيلة

وسيذهب كلٌ من هذين النموذجين، المفصولين هكذا، والمستقلّين، في سبيله، تاركَيْن بينهما الواقعي، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثَمّ يتتج أنه بعد هذه التجريدات، سيبقى شيء مّا يجب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء مّا ينبغي صُنْعه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن ننفذّها، أو على الأقل أن ندركها، كل شيء يترابط، ويُختزل كما في الواقع. يأخذ فيها الجسد دوره كالروح، ويمضي الناس والأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزدوج في اللعبة، بالترتيب ساخرين ومُرعبين، وأحياناً مرعبين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاضي: إلى الموت، ولْنذهب إلى العشاء[212]! وهكذا سيتداول مجلس الشيوخ الروماني أمر سمكة تِرْس الامبراطور

---

212 – يبدو أن الأمثلة التي يذكرها هيغو مستقاة من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلاّ القليل. والحقيقة أن عدم العثور عليها ليس خطيراً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً؛ فهي تعبّر عن مواقف منطوية على المفارقة: فالقاضي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي ألهى الامبراطور الروماني «دومتيان» (51-96) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل سمكة الترس التي يحب الامبراطور لحمها الفاخر موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم عنوة بإفساد أخلاق شباب أثينا، والمجبر على تجرُّع السمّ ينشغل، لحظة موته، بالفلسفة وتقديم أضحية لإله الطب «آسكليبوس». والملكة العذراء «إليزابيت» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تحلف وتتلفظ باللاتينية كأنما لتتخلص من ورطة. ←

«دوميتان»[212]. وهكذا يقاطع سقراط[212] نفسه، وهو يتجرّع السُّمّ ويتحدّث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كي يُطالب بأن يُضحّى بديْكٍ من أجل «آسكلوبيوس»[212]. وهكذا تخلف الملكة «إيليزابيت»[212] الأيمان، وتتكلّم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»[212] الراهب الكبوّشي «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»[212] حلاّقه، المعلّم «أوليفييه ـ لو ـ ديابل». وهكذا يقول "كرومويل: البرلمان في حقيبتي، والملك في جيبي، أو أنه، باليد التي وقّعت قرار موت «تشارلز الأوّل» سيلطخ بالحبر وجه قاتل الملك الذي ردّها له ضاحكاً. وهكذا سيخاف القيصر[212] من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العباقرة، مهما كانوا كباراً، كائناً هازئاً يقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثّرون في الإنسانية، وهذا سببُ أنّهم مسرحيُّون. كان نابوليون يقول، بَعْدَما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فإشراق الروح الحَميسة هذا الذي ينفتح قليلاً، يُنير الفنَّ والتاريخ في آنٍ معاً، وصرخة القلق هذه خلاصةُ الدراما والحياة.

وثمة شيء مُدهش هو أن هذه المتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بشر. فمن فرط مايتأمّلون الوجود، ويفجّرون منه السخرية المرّة، وإبراز التهكّم والهُزْء من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يَغْدُون محزونين بعُمْق. إنهم «ديموقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقليطس» (رمز التشاؤم).

---

-- وريشيليو (1585-1642) صاحب الرأي والمتطلع إلى صنع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاورة الأب الواعظ «جوزيف» الكبوّشي (1577-1638) الذي كان يلقب بـ «الموجّه الخفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورصْد تحركاتهم، يضع رأسه بين يدي حلاّق ثرثار، ويستمع رغماً عنه إلى ترّهاته.

ذلك كله من مظاهر تقابُل الجليل والمتنافر ـ المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كئيباً، و «موليير» مُغْتَمّاً، وشكسبير سوداوياً.

إذاً المتنافر ـ المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما. وهو ليس فيهـا عنصـراً مواثماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كُتلةً مُتَجانسة، وطبـاع كتاملة: داندان[213]، وبروزياس[214]، وتريسُّوتان[215]، وبريدوازون[216]، ومُربِّية جولبيست[217]،

---

213 ـ بطل مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هـذا رجـل خسيس حديث النعمة، أراد أن يطيل اسمه فتزوّج من نسب شريف فصار اسمه «سيّد الداندارية». ولكنه ظلّ خسيساً وتعرّض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بخله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعنّف نفسه والآخرين، ويُقيم مرافعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حاقد غاضب، يُعاني المـرارة بخسارة أمواله، وعدم نفع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاتـه: أفضـل ما يقوم بـه المرء أن يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجرس المعلّق في رقبة الكبـش. انظر: معجم الشخصيات ص.ص280-281.

214 ـ شخصية في مسرحية «نيكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس نموذج للإنسان الضعيف الـذي لايريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولنفسه، ويرضى بـأقل القليـل. إنه ملِكُ روما، ويريد أن يعيش بسلام فيها، يُساير رغبة زوجه الثانية لصالح ابنه الأصغر «اتـال»، ويتبرّأ من ابنه البكر «نيكوميد» الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يتهمه بالتآمر على عرشه، ويوشك على إعدامه. وعندما تنتفض رومـا في وجهه لايفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة سقوطه مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه الطفولية الخائرة. انظر: المرجع السابق ص 812.

215 ـ شخصية في مسرحية «النساء العالمـات»(1672) لـ «موليير»: تريسُّوتان يعني بالفرنسـية الأحمق ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك؛ لأنه من أكـثر متحذلقـي صالون السيدة «فيلامانت»، ولأن كتاباته تدير رؤوس السيدات الناضجات والمخبولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسـوف وعـالم فلـك. ولكنه يخفي نفاقاً كنفاق طرطوف، وطمعاً، وشهوة عارمـة. وهـو كالثعلب، يتظاهر بالرقة والنعومـة حتى يحصل على مُرادِهِ، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصَغَار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 ـ شخصية في مسرحية «زواج فيغارو»(1784) لـ «بومارشيه»: بريدوازون قـاضٍ سـيفصل في قضية بين فيغارو و مارسولين، ولكنه يتلعثم، ولايفهم ما يقال له، ويهتم بالشـكل القضـائي أكثر ...

وأحياناً يصل موسوماً بالرعب، مثل: ريتشارد الثالث[218]، وبيجيار[219]، وطرطوف، ومفيستوفيليس، وأحياناً مُتّشحاً بالرحمة واللياقة، كـ «فيغارو» وأوسريك[220]، وميركوشيو[221]، ودون جوان، إنه يتسرب في كلّ مكان، لأن عند الفنانين الأكثر

---

ـ من اهتمامه بالمضمون للذلك يصرخ في المحكمة: الشكل. الشا ا كل. «La forme, la fo-orme» ولايزال الفرنسيون حتى الآن يرددون هذه الكلمة عندما تسير المعاملات القضائية في طريق غير صحيحة. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص 164.

217 ـ تظهر في مسرحية «روميو وجولييت»(1597) لـ «شكسبير»، وهي ذات طباع مرحة ونوادر فاسقة. مع أن دورها هامشي جداً في المسرحية.

218 ـ بطل مسرحية شكسبير المعنونة بالعنوان نفسه (1597)، وهو نموذج للإنسان السادي الذي يسخر من ضحاياه، ويعامل الضعفاء بالاحتقار، ويتلذّذ بشهوته للشرّ. ويرى بعض النقّاد أنه تمثيل للإنسان الجديد المجسّد للفردية الأنانية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه ص838.

219 ـ الشخصية الرئيسة في مسرحية «الأم المذنبة أو طرطوف الآخر»(1792) للكاتب الفرنسي بومارشيه، اسمه تصحيف لاسم المحامي «بيرغاس» عدوّ بومارشيه يدخل بيت الدوق آلمافيفا بوصفه إنساناً رفيع الأخلاق، ويكسب ثقة مطلقة من العائلة، ويبدأ بعدها بخلق الخلافات فيها. وكاد فعلاً أن يختلس ثروة الكومت لولا تدخّل فيغارو الذي ردّ له الصاع صاعين وكشف أمره، وتمّ طرده شر طرد. انظر: المرجع السابق، ص 126.

220 ـ لم نجد ترجمة لهذه الشخصية فيما بين أيدينا من مراجع ونصوص وموسوعات، مع أن سياق النص يبيّن ان أوسريك شخصية من الشخصيات المسرحية

221 ـ شخصية من شخصيات مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير: كان ميركوشيو ذا طبيعة مرحة تتناقض مع طبيعة روميو التأملية، يقبل الحياة كما هي، ويتلفّظ بالعبارات البذيئة أثناء مبارزاته الكلامية مع روميو. ذهنه ساحر وخلاّب ولا سيّما وهو يغني لإلهة الجنيات «ماب»؛ إذ يقول : «إنها قابلة الجنيات، وهي تأتي، في صورة ليست أكبر من فصّ خاتم، في الإصبع السبابة من كفّ عُمْدة، تأتي في عربة تجرُّها كائنات دقاق فتداعب أنوف الناس وهم نائمون، قد اتخذت قوائم عجلاتها من سوق العناكب الطوال...الخ. التزم موقف الحياد من الصراع الدائر بين عائلة مونتيغو، وكابوليه. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص659، وانظر: باندولفي، تاريخ المسرح، الجزء الثالث، نفسه، ص 103.

ابتذالاً ألفَ منفذٍ إلى الجليل وأن أرقاهم يموت بالمبتذل والتهكّمي. وهكذا، وهو غالباً غير ممسوك به، وغير مُلاحظ، يبقى حاضراً دائماً على المسرح، حتى عندما يصمت، ويتخفّى. فَبِفَضْلِهِ تنتهي الانطباعات الرتيبة. فمَرة يُلقي في التراجيديا الضحكات، وطوراً الرُّعب، يجمع الصيدلي «روميو»[222]، والساحرات الثلاث بـ «مكبث»[222]، وحفّاري القبور بـ «هاملت»[222]. وفي النهاية يتمكّن أحياناً دون نشاز، كما في مشهد الملك لير وبهلوله[222]، من إدماج صوته الصارخ بأكثر أشكال موسيقى الروح جلالاً، وأكثرها فجائعية، وأكثرها تأمُّليَّة.

ها هو ما عَرَف كيف يُبدعه من بين الجميع، وبطريقة خاصة به؛ إذ إنّ تقليده غير مُجْدٍ بقدر ما هو مستحيل، إنه شكسبير، إله المسرح هذا، الذي يبدو أنه اجتمعت فيه، كما في ثالوث، العبقريات الثلاث البارزة في مسرحنا: كورنيه، وموليير، وبومارشيه.

## الوحدات الثلاث

إننا نرى كم يتهدَّم التمييز الاعتباطي بين الأجناس بسرعة أمام العقل والذوق.

---

222 – في المسرحيات المذكورة مواقف مضحكة ـ مبكية: فالصيدلي يُمازح روميو الذي يشتري السُّمّ لينتحر ويقول له: لو كان عندك قوة عشرين رجلاً لأنهاك هذا السُّمّ، والساحرات الثلاث يهرّجْنَ أمام مكبث وهو في قمّة التأزم النفسي، وحفّارو القبور ينتشلون الجماجم، ويتندّرون بشكلها محاولين أن يخمّنوا مِهَن أصحابها؛ فهذا يقول هذه جمجمة محام، وآخر يقول إنها جمجمة طبيب الخ. وبينما كان الملك لير يرتعد من البرد، ويلعن حظّه بعد فجيعته بابنتيه، يدخل «كنت» الكوخ ويسأل: مَنْ هناك؟ فيُجيبه بهلول: هنا جلالة وبهللة، يعني رجل عاقل ورجل أبله.

وفي رأي هيغو يتفرّد شكسبير بإبداع هذه المواقف المتنافرة ـ المضحكة ـ

وستهدم بسهولة أيضاً قاعدة الوحدتَيْن المزعومة ونحن نقول: الوحدتين[223]، لا الوحدات الثلاث، على اعتبار أن وحدة الحدث أو المجموع، وهي وحدها الحقيقية والمدعّمة لم تكن، منذ زمن طويل، موضع خلاف.

لقد هاجم هذه القاعدة الأساسية من القانون الأرسطي ـ الزائف معاصرون متميّزون، وأجانب، ووطنيون، تطبيقاً ونظرياً. وفوق ذلك، لم يتوجّب أن تكون المعركة طويلة. فمن المرّة الأولى تقصّفت. وكم كانت هذه العارضة الخشبية للخربة المدرسية القديمة منخورةً !

أما الغريب في الأمر فهو ادّعاء الروتينيين أنهم يسندون قاعدة الوحدتين على

---

223 ـ قانون الوحدات الثلاث (وحدة المكان، والزمان، والحدث)، هو أوّل ماسعت الحركة الرومانتيكية لتدميره. وكان يُعتقد أن «أرسطو» هو الذي ابتكره في كتابه «فن الشعر»، والحقيقة خلاف هذا؛ لأنه لم يفعل أكثر من استنباط قواعد الوحدات المذكورة من نماذج تراجيدية إغريقية مكتوبة. حتى إن مجموعة من التراجيديات لم تُراعِها وكُتبت خارج إطارها: ففي مسرحية «إياس» لـ «سوفوكليس»، يتغيّر مكان المشهد؛ إذ ينتحر إياس أمام أعين المشاهدين، على شاطىء معزول وبعيد عن المكان الذي كان ينتدب فيه جنوده وعارَه (وكذلك في مسرحية «الأومينيديات» لأسخيلوس، وفي مسرحية «الضفادع» لأريستوفانيس. إذاً ارسطو لم يستطع أن يفرض وحدة المكان على الكاتب التراجيدي. وعلى أرجح الظن بقي الأمر مفتوحاً إلى أن جاء «شابلان» وفرض بسلطته العُليا الوحدات الثلاث على الفن المسرحي الجديد (الكلاسيكي)، ثم صار «خوري أوبنياك» الشارح الرسمي لها، وعلّقها على مشجب أرسطو. وكان «لامُتْ»(1672-1731) أول من رفض هذه الوحدات وثار عليها منذ بداية القرن الثامن عشر. ولايفعل فيكتور هيغو في مقدّمة كروموِيل ـ كما لاحظ بعض الدارسين ـ أكثر من تكرار أفكار La Motte ، لاغياً وحدة الزمان والمكان باسم مشابهة الواقع، والدقة التاريخية للّون المحلي، ومفترضاً أيضاً أن هناك وحدتين فقط لا ثلاث وحدات وفق ما يُبيّن النص. انظر: الأدب الفرنسي من خلال نقّاد معاصرين، نفسه، ص.ص588-589.

مشابهة الواقع، بينما الواقع بالتحديد يقتل المشابهة. فأي شيء أكثر ابتعاداً عن الواقع وأكثر عبثية، بالفعل، من هذا الرواق، وهذه الواجهة المزيّنة بالأعمدة، وهذا المدخل، أي من المكان المبتذل الذي تتلطّف تراجيدياتنا بالقدوم لِتُمثّل فيه، حيث يصل المتآمرون، ومن المعروف كيف يصلون، ليهاجموا الطاغية، ويصل الطاغية لِيُهاجم المتآمرين، وكلٌّ بدوره، كما أنهم يتحادثون فيما بينهم على الطريقة الرعوية:

Alteris Cantemus , amant alterna Camenae

فأين نرى رواقاً، وواجهة مزينة بالأعمدة على هذا الشكل؟ وأيّ شيء أكثر تضاداً مع مشابهة الواقع، ولن نقول مع الحقيقة؛ لأن المدرسيّين يسترخصونها؟ ينتج عن ذلك أن كل ما هو أكثر تميُّزاً، وحميمية، وتعلية، كي يحدث في المدخل، أو على المُلتقى، أي المسرحية كلها، يحدث في الكواليس. فإلى حدّ ما، نحن لا نرى في المسرح إلا مِرْفَقَيْ الحدث، أما يداه ففي مكان آخر. وبدل المَشاهد، لدينا قصص، وبدل اللوحات، لدينا أوصاف. وثمة شخصيات خطيرة موضوعة، كما في الجوقة القديمة، بيننا وبين المسرحية، تأتي لتحكي لنا عمّا يجري في المعبد، والقصر، والساحة العامة، إلى حدّ أننا نحاول مراراً كثيرة أن نصرخ بهم: «حقاً! إنما قودونا إلى تلك الأمكنة، ينبغي أن نتسلّى فيها جيداً، ولابدّ أن رؤيتها جميلة!»، وعلى هذا سيُجيبون دون شك: «ربّما سلاّكم وشدّ اهتمامكم، لكن المشكلة ليست هنا؛ فنحن حرّس الشرف لِرِبّة الشعر الفرنسية». هي ذي المسألة!

سيُقال: لكن هذه القاعدة التي تنشرونها مُستعارة من المسرح الإغريقي ... فبِمَ يشابه المسرح والمسرحية الإغريقيان مسرحيتنا ومسرحنا؟ ومن جانب آخر لقد أثبتنا سابقاً أن الانتشار العجيب للمسرح القديم كان يسمح له بأن يشمل جهة بأكملها،

على نحو أن الشاعر كان يستطيع، بحسب متطلبات الحدث، أن ينقلها كما يشاء من زاوية في المسرح إلى أخرى، مما يتطابق تقريباً مع تغيرات الديكور. يالَـهُ من تناقض غريب! إن المسرح الإغريقي، المستخدم كلياً لهدف وطني وديني، حُرٌّ بطريقة مغايرة لحرية مسرحنا الذي يقتصر موضوعه، مع ذلك، على المتعة، أو، إذا أردنا، على تعليم المُشاهد. فالأوّل لايرضخ إلا لقوانينه الخاصة، على حين أن الثاني يدأب على شروط تجعله غريباً عن جوهره. الأول فنّي، والثاني اصطناعي.

بدأنا ندرك، في أيامنا، أن المكان الحقيقي واحد من أوّل عناصر الواقع لأن الشخصيات التي تتكلّم وتتصرّف ليست وحدها من يحفر في ذهن المشاهد الأثر الصادق للأحداث. فالمكان الذي حدثت فيه مصيبة مّا، يغدو شاهداً مُخيفاً عليها، وغيرَ منفصل عنها؛ إذ إن غياب هذا النوع من الشخصية الخرساء يُنقص في المسرحية شأن أعظم أحداث التاريخ.

فهل يجرؤ الشاعر على قتل «ريزيُو»[224] في مكان آخر غير غرفة «ماري ستوارت»[224]؟ وعلى طَعْن «هنري الرابع»[225] في مكان آخر غير شارع

---

[224] – Rizzio (1535-1566) كان أميناً للسرّ عند سفير دوق السافوا في إيقوسيا، ثم استقرّ به المقام هناك، وصار مستشاراً عند ملكة البلاد «ماري ستوارت» (1542-1587)، ورجُلها المفضّل، فدفعت الحاشية بزوج الملكة «هنري دازلي» إلى الاعتقاد أن ريزيّو يحب الملكة، فما كان من الزوج إلا أن قتل غريمه المزعوم أمام عيني الملكة في قصر هولي رود. انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص1567.

[225] – هنري الرابع (1050-1106)، ملك الكلترا، هو ابن هنري الثالث اختلف مع البابا غريغوار السابع الذي عزله سنة 1076، وعصا هنري أمره، ودخل ألمانيا، وروما وتعاون مع عدو البابا الذي عيّنه امبراطوراً. وبعد موت البابا جاء خليفته ومارس عليه ضغطاً كانت نتيجته استعادة روما سنة 1093. ثم حمل أبناء هنري على الثورة ضدّه، ليتشرّد محزوناً ويقتل في مدينة لييج. المرجع السابق، ص 84.

«فيرونري»، تعوقه كلياً العجلات والعرَبات؟ وعلى حَـرْق «جـان دارك»[226] إلا في السوق القديمة؟ أو على إيفاد دوق «غيز»[227] إلى مكان غير قصر «بلوا» حيث أثار بطموحه غليان جمعية شعبية؟ وعلى إعدام تشارلز الأوّل[228] ولويس السادس عشر إلا في هذه الساحات الكئيبة حيث يمكن أن نرى منها «ويت ـ هال» وحدائق «التويللري»، كما لو أنّ مشانقهم تُستخدم قُرْطاً لِقَصْرهم؟[229]

وليست وحدة الزمان بأصلب من وحدة المكان. فالحدث، المحصور بقوّة في أربع وعشرين ساعة، مثير للسخرية بقدر ما هو محصور في الرواق. لكلّ حدث فترته الزمنية الخاصة، ومكانه الخاص أيضاً. ما أصعب أن نَصُبّ جرعة الزمن نفسها على الأحداث كلها! وأن نطبّق المقياس نفسه على كلّ شيء![230] إنه لمن دواعي الضحك

[226] ـ جان دارك (1412-1431)، قديسة كانت تحكي قصة سماعها لأصوات خارقة (صوت القديس ميكائيل، والقديسة كاترين) تأمرها بأن تَهَبَ نفسها لفرنسا التي كان الإنكليز يحتلون الجزء الأكبر منها. وهكذا أقنعت الملك برسالتها السماوية، وراحت تخوض المعارك في سبيل تحرير بلادها. أسرها الإنكليز سنة1430 وحاكموها بوصفها ساحرة تتعاطى الهرطقة، وتمّ حرقها حيّة في 29 أيار سنة1431، في سوق مدينة «روان»القديمة. المرجع السابق، ص.ص 949-950.

[227] ـ دوق غيز (1550-1588)، كان يُلقّب بالمشجوج، كما كان مشهوراً بشجاعته. حقّق للملك انتصارات كبرى على الأتراك، والألمان، وعند عودته إلى باريس لاقى شعبية عظيمة لشجّعه، وقد سمح للملك أن يهرب من المدينة، لكنّ الملك أرسل يطلبه إلى مدينة «بلوا»، وقتله هناك. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص806.

[228] ـ ذكرنا أن كرومويل هو الذي أعدم الملك تشارلز الأول، وتم إعدامه في ساحة يفضي إليها أو ينطلق منها نهج «ويت ـ هال».

[229] ـ أما الذي أعدم لويس السادس عشر فهم رجال الثورة الفرنسية (روبسبيير)، وذلك في الساحة الغربية لحدائق التويللري الواقعة بين الشانزيليزيه، ومتحف اللوفر.

[230] ـ Campistron (1656-1723) كاتب فرنسي تعاطى كتابة الأوبرات، والهزليات، قدّمه راسين ـ

إصرار الحذّاء على أن يُدخل الحِذاءَ نفسه في الأقدام كافّة. فأن تتصالب وحدة الزمان ووحدة المكان كقضبان قفص، وأن يُدخل فيهما بخذلقة، وبأمر من أرسطو، كل هذه الأحداث، وهذه الشعوب، والصور التي تجريها العناية الإلهية على أوسع كتلة من الواقع! فهذا يعني تشويهاً للناس وللأشياء، وإغضاباً للتاريخ. ولْنَقُل بعبارة أفضل: ذلك كلّه سيموت أثناء العملية؛ وهكذا يصل المشوّهون المذهبيون إلى نتيجتهم الطبيعية: ما كان حيّاً في التاريخ يموت في التراجيديا. لهذا السبب، لاينغلق قفص الوحدتَين غالباً، إلا على هيكل عظمي.

وفيما لو تمكّنت أربع وعشرون ساعة أن تكون مشمولة بساعتين، فمن المنطقي أن أربع ساعات يمكن أن تشمل ثماني وأربعين ساعة. إذاً، وحدة الزمان عند شكسبير لن تكون هي ذاتها عند كورنيه. يا للشفقة!

ومع ذلك، ها هي المنازعات البائسة التي يصطنعها الحسد والرتابة والسطحية مع العبقرية، منذ قرنين! وبهذا ضيّقْنا حدود اندفاع أعظم شعرائنا. وقصصنا أجنحتهم بمقصّ وحدتي (الزمان والمكان). وماذا أعطونا بدل ريش النسر المقصوصة من كورنيه وراسين؟ أعطونا «كامبيسترون».

نحن نتصوّر أنه يمكن القول: في تغييرات الديكور المعهودة جداً، شيء مّا يشوّش المُشاهد ويُتعِبه، ويُولّد في وعيه أثراً من التألّق؛ ومن الممكن أن تتطلّب عمليات النقل المتعاقدة من مكان إلى مكان آخر، ومن زمن إلى زمن آخر، عروضاً

---

-* إلى دوق فالدوم فنجح في أوبراته، وتحسّن وضعه الاجتماعي. ولكنّ معظم المزليات التي كتبها آلت إلى النسيان فأسلوب كامبيسترون ذي الروح الرعوية، لم يجسّد سوى المشاعر المصطنعة التي لاقيمة تذكر لها، ولا يمكن أن تُقارن بما جاء به راسين وكورينه. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص141.

مضادّة تصيب المشاهد بالبرود؛ ويجب الخوف أيضاً من ترْك ثغرات في مكان حدث مّا، تمنع عناصر المسرحية من الترابط العضوي فيما بينها، وفوق ذلك تُبلبِل المشاهد لأنه لايحسب حساب ما يمكن أن يحدث في هذه الفراغات... ـ الكن هنا بالتحديد صعوبات الفن. إنها من تلك العقبات الخاصة بهذه الموضوعات أو تلك، التي لانستطيع أن نفصل بالحكم عليها قطعياً. على العبقرية أن تحلّها، وليس على كُتُب تقعيد الشعر Les Poetiques أن تجنّبها.

قد يكفي، في الختام، لبيان عبثية قاعدة الوحدتين، سبب أخير مأخوذ من أحشاء الفن. إنه وجود الوحدة الثالثة، وحدة الحدث، وحدها التي يقبلها الجميع لأنها ناتجة عن حقيقة: فلا العين ولا الذهن البشريان قادران على الإحاطة بأكثر من كُلٍّ واحد في الوقت نفسه. هذه الوحدة ضرورية بقدر عدم جدوى الوحدتين الأخريَيْن. فهي التي تسجّل وجهة نظر المسرحية، والحال أنها، حتى بهذا المثل، تستبعد الوحدتين المذكورتين، ولايمكن أن توجد في المسرحية ثلاث وحدات، إلا إذا أمكن وجود ثلاثة آفاق في لوحة واحدة. وفضلاً عن ذلك، لنحترس من أن نخلط بين وحدة الحدث وبساطته. لأن وحدة الحدث لاتنشر، في أية طريقة، الأحداث الثانوية التي ينبغي أن يقوم عليها الحدث الرئيس. يجب فقط أن تنجذب هذه الأجزاء، الخاضعة بحذاقة للكل، دون توقّف إلى الحدث المركزي، وتتجمّع حوله في مختلف المراتب، أو بالأحرى، على سائر أصعدة المسرحية. إن وحدة الحدث هي قانون المنظور في المسرح.

سيصرخ الرقباء على الفكر: لكنّ عبقريات كبرى تحمّلت، مع ذلك، القواعد التي ترفضونها! ـ أجل، يا للأسف! وماذا كان بإمكان هؤلاء الرجال الرائعين أن

يفعلوا إذاً لو تُركوا يفعلون؟ إنهم، على الأقل، لم يقبلوا قيودكم دون مقاومة. يجب أن نرى كم جاهد بيير كورنيه، المنزعج في بدايته من أجمل رائعته «السيد»، ضد «ميريه»[231] و «كلافيريه»[232] و «دوبيناك»[233] و«سكوديري»[234]! وكم أهمل،

231 — Mairet (1604-1686) شاعر مسرحي فرنسي، وضع لمسرحيته التراجيدية «سيلفانير» مقدّمة جعلت منه مبتدع قواعد المسرح الكلاسيكي وذلك سنة 1631، وفي سنة1634، كتب مسرحيته «سوفونيب» بحسب تلك القواعد، وتُعتبر أول مسرحية كلاسيكية، مع أنهما تخالف القواعد في أكثر من ناحية؛ لأنها أصلاً تقوم على حدثين متباينين، ولأن أبطالها يتحملون الألم دون مقاومة باسم مبدأ أيّاً كان، حيث يشعر المشاهد بالشفقة لا بالرعب. لذا يرى النقّاد أنّ «ميريه» كان يعرف ما ينبغي أن تكونه التراجيديا، إلا أن موهبته الأقل بكثير من موهبة كورنيه لم تُسعفه ليتقدّم على خصمه. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص472.

232 — Claveret (1590-1666) كاتب ومحام فرنسي، كان صديقاً لكورنيه، ثم اختلف معه إثر الخصُومة التي دارت حول مسرحية «السيد». كان أوّل من أدخل وحدة الزمان إلى الكوميديا، ركز كثيراً على ترابط المشاهد، وذلك في كتابة «الروح القوية» (1630-1631). مسرحياته كلها مفقودة انظر: معجم تاريخ الأدب، وموضوعاته، وتقنياته، لاروس، المجلد الأوّل، باريس 1985، ص341.

233 — d Aubignac (1604-1676) مرّ ذكره، ونضيف هنا أنه أثر في الحياة الأدبية لعصره. كان مقرّباً من ريشيليو الذي كلّفه بوضع مخطط لتطبيق الكتابة المسرحية، وكتب كتاباً سنة 1657 بعنوان «ممارسة المسرح» كما وضع كتاباً آخر بعنوان «مشروع لإصلاح المسرح الفرنسي سنة 1640. اعتبر أن المشابهة جوهر المسرح، وأن الالتزام بالوحدات الثلاث يقدّم فائدة عظمى للمسرح وللجمهور. انتقد كورنيه، مع أنه كان في البداية لصالحه. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص40.

234 — Scudery (1601-1667) كاتب مسرحي فرنسي كان ضابطاً في الحرس الفرنسي، كتب حوالي خمس عشرة مسرحية قاصرة عن تحقيق حبكة نفسية حقيقية، وتعبّر عن موهبة ضئيلة، حتى لو اعتبرنا نجاحه النسبي في مسرحيته الهزلية «الغشاش المعاقب»(1633)، وفي مسرحيته التراجيدية ـ الكوميدية (الحبّ الطغياني)؛ فهو يعوّل على مشابهة للواقع أكثر من تعويله على فنّ صناعة الحبكة، ربّما لأنه التزم التزاماً مطلقاً بالكتابة وفق مقتضى القواعد، ولذلك سُمّي بطل التراجيديا «المقدودة←

فيما بعد، تعسّفات هؤلاء الرجال الذين ثاروا من أرسطو كما يقولا ينبغي أن نرى كم يقال له، ونستشهد بنصوص ذلك العصر: «أيها الشاب، يجب التعلّم بقدر التعليم، وإذا لم تكن على الأقل مثل «سكاليجر»[235] أو «هنسيوس»[236]، فهذا لا يحتمل!، ويحتجّ كورنيه ويسأل إنْ كان يُراد إنزاله إلى ما دون «كلوريه»[237] بكثير، هنا يشعر «سكوديري» بمزيد من التعالي ويذكّر «هذا الأعظم من مؤلف السيد بثلاث مرّات»، بالكلمات المتواضعة التي بدأ بها «لوتاس»[238]، أعظم رجل في عصره، بتمجيد أجمل مؤلّفاته، ضد أكثر أنواع التوبيخ حِدّةً وظلماً، التي ربّما لن

---

← أو المقلّدة»، وكذلك كان بطل المعركة التي خاضتها الأكاديمية ضد مسرحية «السيد» لـ «كورنيه». انظر: المرجع السابق، نفسه، ص725.

[235] – Scaliger ( 14-1558) كاتب فرنسي - إيطالي عُرف باتجاهه الإنساني، وبردّه على «إيراسم» الذي كان يعتبر - مع أتباعه - أن شيشرون نموذج الخطابة الأوّل، ولكن أهمّ ما ميّز «سكاليجر» كتابه «الشعر» الذي قدّم فيه مفهومه عن الشعر وقواعد التراجيديا، ولاسيّما قانون الوحدات الثلاث. وكان هذا الكتاب تمهيداً للممارسة الكلاسيكية، ويوضع جنباً إلى جنب مع كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وكتاب «فن الشعر» لهوراس. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص.ص 718-719.

[236] – Heinsius (دانيل).(1580-1655)، فيلسوف ومؤرخ إنساني Humaniste نيرلندي، كتب الشعر اللاتيني، ونشر دراسات عن مجموعة من المؤلّفين القدماء، كما سطّر سيرة حياة ملك السويد غوستاف آدولف له كتاب «تأسيس التراجيديا»، انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص837.

[237] – Claueret لم نجد له ترجمة في الموسوعات التي بين أيدينا: الموسوعة الفرنسية وموسوعة بوتي روبير، ومعجم تاريخ الأدب وموضوعاته وتقنياته، وموسوعة لاروس. ويظهر من السياق أنه كاتب مسرحي مغمور سعى سكوديري في أثناء هجومه على كورنيه ليجعل منه كاتباً أصيلاً.

[238] – Le Tasse (1544-1595) شاعر إيطالي عاش طفولة صعبة، كما عاش تشرّداً مأساوياً نتيجة خلل في عقله لم يمنعه رغم كل شيء عن كتابة أجمل القصائد الغنائية والمسرحيات كـ «الأمينتا» ومسرحية «الأيام السبعة لخلق العالم» (المنشورة بعد موته 1607)، و «القدس المحرّرة» انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه ص1782.

تُعاد أبداً. ويُضيف أن السيد كورنيه يشهد جيداً بهذه الأجوبة على أنه بعيد عن اعتدال هؤلاء المؤلّفين الممتازين بقدر ما هو بعيد عن جدرانهم». ويجرؤ الشاب المغبون بحق وتلطّف، على أن يُقاوم، وحينئذٍ يُعيد «سكوديري» الكرّة، فيدعو لنجدته الأكاديمية الموقّرة: «يا قُضاتي، انطقوا بِحُكْم جدير بكم، يجعل أوروبا كلّها تعرف أن «السيّد» ليست إطلاقاً الرائعة الأدبية لأعظم رجل في فرنسا، إنما هي الأقل حصافة بين مسرحيات «كورنيه» نفسه. ينبغي أن تحكموا بذلك، ومن أجل عِزّتكم خاصة، وعزّة أمّتنا عامة التي تهتم بالمسرحية: على اعتبار أن الأجانب الذين يُمكن أن يشاهدوا هذه الرائعة الجميلة، وفي تراثهم أمثال «لوتاس» و «غاريني»[239] سيعتقدون أن كبار كتّابنا ليسوا سوى مُتدربين. إن في هذه الأسطر التعليمية القليلة كامل النهج الأبدي للروتين الحاقد على الموهبة الوليدة، الذي لايزال مستمراً في أيامنا، الذي ألحق صفحة غريبة بالمحاولات الأولى لِلُورد «بايرون»[240] مثلاً. و

---

[239] – Guarini (1538-1612) شاعر إيطالي، اشتغل في الحقل السياسي وكان مبعوثاً عدة مرّات، كتب الشعر، والرسائل الأدبية، والمسرحيات الكوميدية ـ التراجيدية الشعرية خاصة، ومن أهمها ما استوحاه من «الأمينتا» وهي «الراعي الوفي» (1583-1590). انظر: المرجع السابق، ص789.

[240] – Byron (1788-1824) الشاعر الانكليزي المعروف، عاش طفولته في إيقوسيا التي لم يزده تنامي الكالفينية فيها إلا سوداوية وكآبة. كان ذا طبع غريب وعدواني، وتفاقم يأسه عندما لم تُلاقِ محاولاته الشعرية الأولى صدى جيداً بين الناس. وقد ثأر لنفسه، بطريقة ما، عندما ألّف كتاباً يتضمّن مجموعة أشعار مترجمة، ومقالات تحت عنوان «ساعات تسلية»(1808). على أن ما سطرّ شهرته الأدبية كانت قصيدته «الفارس هارولد» المكتوبة تباعاً سنة 1812،1816،1818. الذي يقول الناقد «أوبيه» عن بطلها المتمرد، الكاره للبشر، والمتقزّز دوماً، والمجسِّد للشاعر بايرون، إنه نموذج للروح الثائرة، وتجسيد لداء العصر. واعتبرت بحق ملحمة رومانتيكية. وتتابعت نجاحاته وخطب إعجاب شيللر الذي ارشده إلى قراءة ووردزورث، وبين عامي 1821 و 1824، كتب رائعته الساخرة «دون جوان»،←

«سكوديري» يقدّم لنا الخلاصة. وهكذا، فمؤلّفات الفنّان السابقة دائماً تُفضَّل على الحديثة، للبرهان على أنه ينحدر بدل أن يصعد، إذ توضع مسرحيتا «ميليت»[241] و «رواق القصر»[241] فوق مسرحية «السيِّد»؛ ثم يوضع الأموات على رؤوس الأحياء: كورنيه مرجوم مع «تاسوس» وغاريني (غاريني!)، كما سيُرجم «راسين» فيما بعد، مع كورنيه وفولتير مع راسين، مثلما نرجم اليوم كل من يرتفع، مع كورنيه وراسين وفولتير. النهج بالٍ كما نرى، إنما يتحتم أن يكون جيّداً؛ لأنه لايزال نافعاً. ومع ذلك، فشيطان الفنان لايني يتنفّس. وهنا ينبغي تقدير مهذار هذه التراجيكوميديا، كما يقدّره «سكوديري»، المدفوع إلى النهاية، يعنّفه ويُسيء معاملته، مثلما ينزع القناع عن مدفعيته «التقليدية». دون شفقة، وكما «يُرثي» مؤلّف «السيّد» «كيف يجب أن تكون المُشَاهِد، بحسب أرسطو، الذي يشرح ذلك في الفصلين العاشر والسادس عشر من كتابه «فن الشعر»، وكما يصعق كورنيه، بهذا ال «أرسطو» ذاته «في الفصل الحادي عشر من كتابه «فن الشعر»، الذي نرى فيه إدانة مسرحية «السيّد»! ويصعقه بـ «أفلاطون» (في الكتاب العاشر من كتابه «الجمهورية»)،[242] وبـ «مارسولان»،[243] (في الكتاب السابع والعشرين؛ ويمكن أن نراه)، وبتراجيديات

---

← وكان يكتب في الوقت نفسه مسرحيته «قابيل»، و «الأرض والسماء». امتد تأثيره إلى الحركة الرومانتيكية الفرنسية (دولاكروا، برليوز)، وانضم إلى حركة تحرير اليونان، وحارب ضد الاتراك، وقُتل في إحدى المعارك. انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص311.

241 – Melite (1629) و La galerie du palais (1632) مسرحيتان لـ «كورنيه» مستواهما الفني أدنى بكثير من مستوى مسرحية «السيّد» التي سبّبت الخصومة التي يوردها هيغو.

242 – هذا الجزء من الجمهورية، وهو الجزء الأخير، مخصّص لنظرية الفن وقواعده وجمالياته. انظر: أفلاطون، الجمهورية (بالفرنسية)، باريس 1969، ص.ص305-335.

243 – القدّيس «مارسولان» شغل منصب البابا في روما منذ سنة 296-304، واستشهد في ←

«نيوبيه»[244] و «جوفته»[245]؛ وبمسرحية «آجاكس» لـ «سوفوكليس»؛ و «بمثال يوريبيدس»؛ وبـ «هنسيوس»، في الفصل السادس من : تأسيس التراجيديا؛ و بـ «سكاليجر» الابن في أشعاره؛ وأخيراً «بعلماء القانون الكنسي، وبالفقهاء، بصفتهم نبلاء». كانت الحُجج الأولى موجّهة إلى الأكاديمية، والحجة الأخيرة إلى الكاردينال. وبعد الانتقادات جاء الحدث الطارئ. وكان لابُدَّ من قاضٍ للفصل في القضية. وهكذا كان القرار لـ «شابلان». إذاً كورنيه يرى نفسه مُداناً، كان الأسد ملجوماً، أو أن الزاغة (نوع من الغربان) كانت منتوفة، إذا تكلمنا بلغة تلك الأيام. والآن ها هو الجانب المؤلم من هذه المسرحية الساخرة: بعد أن قُطعت هذه العبقرية الحديثة جداً، والمغذّاة تماماً من العصر الوسيط ومن إسبانيا، والمجبرة على أن تكذب على ذاتها، وعلى أن تُلقي نفسها في القديم، منذ انطلاقتها الأولى، وبهذه الطريقة، ستُقدِّم لنا هذه ال «روما» الإسبانية الجليلة دون تناقض. لكن حيث لاتوجد روما الحقيقية ولا «كورنيه» الحقيقي، وربّما يُستثنى من ذلك في مسرحية «نيكوميد» التي سخر منها العصر الأخير بجدِّة بسبب لونها المُكابر والساذَج.

وكان راسين يشعر بالقرف نفسه، دون أن يُبدي، مع ذلك، المقاومة ذاتها. إذ

---

... عهد «ماكيسيميليان». انظر: موسوعة لاروس، المجلّد الرابع، نفسه، ص1953.

244 – Niobe بنت تانتالوس وزوجة «آمفيون»، كانت متغطرسة، ومدّعية، ولذلك قتل أبو للون أولادها ولم ينج منهم سوى «كلوريس» التي أنجبت «نسطور». انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص1324.

245 – Jephte، قاضي بني إسرائيل، الذي انتصر على العمونيين، وكان نذر على نفسه أنه ـ فيما لو انتصر ـ سيضحّي بأول شخص يلتقيه، وكانت ابنته هي ذلك الشخص. فضحى بها. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص952.

لم يكن، لا في عبقريته، ولا في طبعه، يملك شراسة كورنيه الأنوفة. كان يرشح بصمت، ويترك لازدراءات عصره مرثيته الرائعة[246] «استير» وملحمته الفتّانة «آتالي». وهكذا يُعتقد أنه لو لم يكن عصره قد شلّه كما شلّه بأحكامه المسبقة، ولو كان أقل تعرُّضاً للإصابة بالمَنْسَفة الكلاسيكية، لما أعوزه إطلاقاً أن يلقي في مسرحيته بـ «لوكُيْست»[247] بين «نارسيس»[247] و «نيرون»،[247] ولما نفى، على الأخص، إلى الكواليس هذا المشهد الرائع للمأدبة حيث يضع تلميذ «سينيكا» السُّمّ لـ «بريتانيكوس»[247] في نخب المصالحة. لكن هل بالمُستطاع أن نطلب إلى العصفور أن

---

[246] – أستير (حوالي 300ق.م) ورد ذكرها في العهد القديم ( انظر الكتاب المقدّس، سفر أستير، ص. ص 779 - 792)، وتوحي قصتها بالجماعات اليهودية التي بقيت منتشرة في أصقاع الامبراطورية الفارسية، رغم أن الملك كورش سمح لليهود بالعودة إلى فلسطين! وفي عهد «أخشو يروش» الذي ملك من الهند إلى كوش، وقعت أستير أسيرة بعد انتصار هذا الملك في «سالامين»، وكان معها عمُّها مردوشيوس. فتزوّجها الملك، ولم يوافق مردوشيوش على أن تحكي أستير عن أصلها. وكان هامان وزير الملك يكره اليهود، فطلب من الملك أن يقوم بقتلهم. فما كان من أستير إلا أن تعلن عن أصلها اليهودي، مما قلب الأمر ضد هامان الذي أذن الملك بقتله وقتل جماعته. وهكذا نجا بنو إسرائيل. وهذا هو موضوع مسرحية «أستير» (1689) لجان راسين. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 355.

[247] – يتحدّث هيغو هنا عن مسرحية «بريتا نيكوس» (1669) لراسين: بريتا نيكوس هو ابن الامبراطور كلوديوس والملكة ميسالين التي ماتت، فتزوّج كلوديوس من «آغريبين» ويتبنّى ابنها «نيرون». ولما مات الامبراطور، دفعت بابنها ليتولّى العرش، وتجاهلت الحق الشرعي لـ«بريتا نيكوس» وذلك سنة 54 م، وبعد عام، مات بريتا نيكوس إذ سقته «لوكيست» السُّمّ. أمّا راسين فقد خاض في تمرُّد نيرون على أمّه التي راحت تهدّده بإرجاع الحقّ إلى أصحابه، وعلى حين كان «بريتا نيكوس» وحيداً مع صديقه نارسيس، الذي لم يكن سوى عدوّ بلباس صديق، كان نيرون يُغريه بالمصالحة ليتمكن من قلبه الطيّب، وكرم أخلاقه. فبريتا نيكوس ضحية نفسه قبل كل شيء. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. ص 167 - 169.

يطير تحت الإناء الغازيّ ـ ومع ذلك كم من الجماليات يُكلّفنا أصحاب الذوق من «سكوديري» حتى «لاهارب»! لقد كان بالإمكان تأليف عمل جدّ جميل من كلّ ما ييّسه إلهامهم العقيم وهو في مهده. وفوق ذلك، عرف شعراؤنا الكبار أيضاً كيف يفجّرون عبقريتهم رغم هذه المضايقات، كلّها. فغالباً ما ذهبت إرادة حبسهم ضمن جدران المذاهب والقواعد أدراج الرياح. لقد حملوا معهم، إلى قمة الجبل. كما فعل العملاق العبري، أبواب سجنهم.

ورغم ذلك يُردّد، وسيُردّد أيضاً لبعض الوقت دون شك القول:

ـ اتّبعوا القواعد! قلّدوا النماذج! القواعد هي التي صاغت النماذج!

ـ لحظة! هناك، في هذه الحال، نوعان من النماذج، النماذج التي صُنِعت بحسب القواعد، وقبلها، تلك التي سُنّت، القواعد بِحَسَبِها. ففي أية الفئتين ينبغي على العبقرية أن تبحث عن مكان؟ ومع انه من الصعب دوماً التواصل مع الأدعياء، أليس من الأفضل ألف مرّة أن نعطيهم دروساً بدلاً من تلقّي دروسهم؟ ثم ما التقليد؟ هل يساوي انعكاسُ الضوء الضوءَ نفسه؟ والقمر التابع الذي يدور في النطاق ذاته هل يساوي النجم المركزي المولّد؟ إن فرجيل مع شعره كلّه ليس إلا قمراً في مدار هوميروس.

إذاً من نُقلّد؟ ـــ القدماء؟ لقد بيّنا للتوّ أن مسرحهم لا يتطابق إطلاقاً مع مَسْرَحنا. ومن جانب آخر، إن فولتير الذي لم يكن يهتمّ بشكسبير لا يهتم أيضاً بالإغريقيين. وسيقول لنا لماذا: «لقد جازف الإغريق بمشاهِدَ ليست أقلّ إثارةً لنا.

هيبوليت[248]، المحطّم إثر سقوطه، راح يعــدُّ جروحــه مُطْلقــاً صرخــات أليمــة. وفيلوكتيت[249] يقبع في منافذ معاناتــه، ودمٌ اسـود يسيل من جُرحــه، وأوديب[250]، المغطّى بالدم الذي لايزال يقطر من بقية عينيه اللتين كان قد فقأهما، يشكو من الآلهة والناس. وتُسمع صرخات كليتمنسترا التي يذبحها ابنها، وألكترا تصرخ على المسرح: «اضرب، لا تُراعها، فهي لم تُراعِ والدنا.» وبروميثيوس مربوط على صخرة، مع مسامير مدقوقة في بطنه وذراعيه. وتُجيب الجنيّات على الطلل المدمّى لـ «كليتيمنسترا» بوَلْولاتٍ لا رابط بينها... لقد كان الفن في طفولته زمن أسخيلوس

---

248 ـ شخصية إسطورية وأدبية يونانية . وهو ابن «تيزيه» من إحدى الأمازونيات. وقعت «فيدر» زوج والده تيزيه بحُبه، فدفعها عنه ورفض، فاتهمته أنه اعتدى عليها أثناء غياب والده، فلعنه والده، وسلّط عليه عملاقاً بحرياً عندما رأته خيول هيبوليت جمحت خيوله هالجة، وداسته فمات. وكانت قصته هذه موضوع مسرحية «هيبوليت حامل التاج» (428 ق.م) ليوريبيدس الذي صوّره وحيداً وحدة الصوفيين يحب الصيد وركوب الخيل، تُغريه فيدر، فيُعرِضُ عنها دون أن يخبر والده، وساعة انكشاف السرّ وتهجّم والده عليه، لا يُجيبه إلا بالكلام اللبق الرفيع، فيزداد غضباً ويتهمه بالنفاق . انظر: معجم الشخصيات ـ نفسه ـ ص484.

249 ـ شخصية أسطورية تعود أصولها إلى «تساليا» وهو الذي أشعل الحرق على جبل «أويتا» كي يضع حداً لآلام هرقل. وقد منحه هرقل. مكافأة على ذلك، سهاماً مبتلّة بدم أفعى الهيدرا. قاد سبعة قوارب إلى طروادة، وأصيب في الحرب، وتعفّنت جراحه، وفاحت منها روائح كريهة، فأهمله اليونانيون. لكن الآلهة أوحت إليهم أن طروادة ستظل منيعة عليهم حتى يأتي فيلوكتيت، وهكذا أتوا به، وقتل باريس بسهمٍ من سهامه ووضع نهاية للحرب. ذكره هوميروس في الإلياذة، (انظر: ترجمة سليمان البستاني، الجزء الأول ص300). كما كتب حوله كل من أسخيلوس ويوريبيدس، ولكنّ مسرحيتيهما اللتين تحملان عنوان «فيلوكتيت» مفقودتان. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص783.

250 ـ عندما اكتشف أوديب حقيقة أنه قتل أباه وتزوّج من أمه، فقأ عينيه. انظر: من الأدب التمثيلي اليوناني، مسرحية أوديب الملك، 189 ـ 254.

كما كان في لندن أيّام شكسبير.» ـأيها المعاصرون؟ آه! قلّدوا التقليد! العفو! لكن سيُعترض علينا أيضاً بالقول: يبدو أنكم لا تنتظرون، بطريق فهمكم للفن إلا شعراء كباراً، وتعوّلون دوماً على العبقرية؟ ونجيب: ـ الفن لا يعوّل أبداً على السطحية. لا يطلب منها شيئاً، ولا يعرفها، وهي غير موجودة بالنسبة إليه؛ لأن الفنّ يقدّم اجنحة لا عكّازات يا للأسف! لقد اتبع «دوبينياك» القواعد، وحاكى «كامبيسترون» النماذج. ما علاقة الفن بذلك! الفن لا يشيد صرحه اطلاقاً من أجل النمل. بل يترك النمل يبني مَنْمَلَته، دون أن يعلم فيما إذا كان سيسند على قاعدته، هذا التقليد الساخر لصَرْحه.

يضع نقّاد المدرسة السكولاستيكية شعراءهم في مكانة متميّزة. فمن جهة، يصرخون بهم دائماً: قلّدوا النماذج! ومن جهة أخرى اعتادوا على إعلان أن «النماذج لا تُقلَّد»! والحال أنّ عمّالهم (شعراءهم) إن وصلوا، بعد عناء، إلى تمرير بعض المسوّدات المعكوسة الباهتة في هذا المضيق، وبعض النُسَخ العديمة اللون المنسوخة عن أعمال المعلّمين الكبار، يصرخ هؤلاء العاقّون، في امتحان تبخيس (الأعمال المذكورة) الحديث تارةً: «هذا لا يشبه شيئاً»!، وطوراً: «هذا يشبه كلّ شيء»، ومن خلال منطق مصطنع عمداً تصير كلٌّ من الصيغتين نقداً.

فلْنَقُل إذاً وبجرأة. الوقت حان، وسيكون غريباً أنّ الحرية كما النور تتوغل في كلّ شيء، في ذلك العصر، باستثناء ما هو بالفطرة أكثر حرية في العالم، أي موضوعات الفكر. فَلْنهدّم النظريات، والنقّاد، والمذاهب. ولْنَرْمِ أرضاً هذا الجصّ القديم الذي يخفي واجهة الفن! إذ ليس هناك قواعد، ولا نماذج، أو بالأحرى، لا توجد قواعد أخرى تحلّق فوق الفن بأكمله غير القوانين العامة للطبيعة، والقوانين

الخاصة التي تنتج، لكلّ تأليف، من شروطٍ وحدودٍ خاصة بكل فنّان. بعضها خالد، وداخلي، وباقٍ، وبعضها الآخر مُتغيِّر، وخارجي ولا يُستخدم سوى مرّة واحدة. الأولى هي الدعامة التي تسند المنزل؛ والثانية هي الإسقالة التي تستخدم لبنائه، والتي نعيد صُنْعها في كلّ بناء. وفي النهاية، قوانين الطبيعة هي هيكل المسرحية، والقوانين الخاصة هي كساؤها. فضلاً عن ان هذه القواعد ليست مكتوبة في كتب فنّ الشعر. و لم تخطر ببال « ريشليه[251]». والعبقرية التي تكتشف أكثر مما تتعلّم، تستخلص، من اجل كلّ مؤلّف، القوانين الأولى من النظام العام للأشياء والقوانين الثانية من مجموع الأفراد المعزول الذي تُعالجه، ليس على طريقة الكيميائي الذي يُشعل موقِدَه، وينفخ ناره، ويُسخّن بوتقته، يحلّل ويحطّم، إنّما على طريقة النحلة التي تطير بأجنحتها الذهبية، وتحطّ على كلّ زهرة، وترشف منها عَسَلَها، دون ان يفقد كأس الزهرة شيئاً من بريقه، وتُوَيْجُها شيئاً من عِطْره.

إن الشاعر، ولْنؤكّد هذه النقطة، لا ينبغي أن يأخذ نصيحة إلا من الطبيعة، ومن الحقيقة، ومن الإلهام الذي هو حقيقة وطبيعة أيضاً. يقول لوب دوفيغا:[252]

Quando he de escrinir una comedia, عندما ينبغي أن أكتب، مسرحية كوميدية،

Encierro los Preccpros con seis llaves. أقفل أبواب المفاهيم بعشرة مفاتيح

---

251 – Richelet (1631-1698)، عالم لغوي فرنسي، ألّف معجماً عن اللغة الفرنسية في القرن السابع عشر. انظر: موسوعة بولي.روبير، نفسه، ص1558.

252 – Lope De Viga (1562-1635) شاعر مسرحي كوميدي إسباني كتب /1800/ مسرحية كوميدية بقي منها /470/ مسرحية، كما كتب /400/ قصيدة دينية بقي منها ستون فقط. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص1105.

ولكي نقفل باب الإرشادات فعلياً، ليس كثيراً علينا ستة مفاتيح. فَلْيكن الشاعر متنحياً على الخصوص، من تقليد أيٍّ كان، شكسبير كموليير، وشيللر ككورنيه. فإن استطاعت الموهبة أن تتخلّى عن طبيعتها إلى هذا الحدّ، وتترك أصالتها الذاتية هكذا جانباً، لتتحوّل إلى عبقرية أخرى، فَستفقد كلّ شيء في تمثيل دور «سوزي»[253]. فالإله هو الذي يجعل من نفسه خادماً. ينبغي أن تنهل من المنابع البدائية. إنه النسغ عينه، المنتشر في التربة، الذي يولّد أشجار الغابة كلّها، المتنوّعة جداً من القشرة إلى الثمار والأوراق. والطبيعة نفسها هي التي تغذّي العبقريات المتباينة، وتُخصّبها. الشاعر الحقيقي شجرة يمكن أن تعصف به سائر الرياح، وترويه كلُّ السواقي، يحمل مؤلّفاته كأنها ثمار، مثلما كان مؤلّف الخرافات يحمل خرافاته. فما فائدة الارتباط بأستاذ؟ وما فائدة الالتصاق بنموذج؟ إن من الأفضل أن يكون الفنّان شجرة عوسج، أو شوك، تغذّيه الأرض التي تغذّي شجرة الأرز، والنخيل، من أن يكون نباتاً متطفّلاً على هذه الأشجار الكبيرة. فشجرة العليق تعيش، أما الفطر فيبقى خاملاً. ثم إننا لانصير نحن أنفسنا كباراً بالعصارة التي تمتصُّها من هذه الأرزة، وهذه النخلة، مهما كانتا عملاقتَيْن. ولن يصير المتطفّل على العملاق أكثر من قزم. ومهما بلغت ضخامة السنديانة، فلن تستطيع أن تغذّي أكثر من نبات الهُدال المتطفّل.

ولا يلتبسَنّ علينا الأمر، فإذا استطاع بعض شعرائنا أن يكونوا كباراً، حتى

---

253 ـ شخصية في مسرحية «أمفتريون» (214م) لـ «بلوتوس»: سوزي خادم عند أمفتريون الذي اتخذ الإله جوبيتر شكله ليغوي زوجته الكمينا، كما اتخذ الإله «ميركير» شكل سوزي ومنعه من دخول بيته بحجة أنه ليس هو سوزي، وأقنعه بالعصا أنه لايُدعى سوزي.
وأخيراً يشكّ سوزي بنفسه، وينصاع للأمر؛ لأنه ـ في حقيقته ـ خادم، وكاذب، وشره. وقد اقتبس موليير كوميديته «أمفتريون» (1668) عن هذه الكوميدية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص919.

وهم يُحاكون غيرهم، فَلأنهم، وهم يُطاوعون الشكل القديم، غالباً ما أصغوا للطبيعة ولعبقريتهم، وكانوا يعبّرون عن ذواتهم في ناحية ما. أغصانهم تتسلّق على الشجرة المجاورة، لكنّ جذورهم تغور في أرض الفن. لقد كانوا شجرة لبلاب، لانبات الهدال. ثم جاء المقلّدون الإمّعة، الذين لا جذور لهم في الأرض، ولا عبقرية في الروح، وكان ينبغي أن يقفوا عند حدّ التقليد. فبعد مدرسة أثينا، مدرسة الإسكندرية، كما يقول شارل نوديه. عندئذٍ خاضت السطحية، وتكاثرت كتب فن الشعر، المزعجة جداً للعبقرية، والمريحة جداً للسطحية. وقيل: كلّ شيء قد تمّ خلْقه، ومُنِع الله من أن يخلق غير موليير وكورنيه. ووضعت الذاكرة في مكان الخيال. وسُوِّي الأمر برِفْعة: وثمة حِكَم لهذا. إذ يقول «لاهارب» بثِقّته الساذجة: التخيُّل يعني في جوهره التذكُّر من جديد.

ما شأن الطبيعة إذاً؟ الطبيعة والحقيقة. ـ والآن، وبغية بيان أن الأفكار الجديدة، بعيداً عن تهديم الفن، لاتبغي إلا بناءه من جديد بصورة أمتن، وأفضل تأسيساً، فَلْنحاول أن نعيِّن الحدّ الذي لايمكن تجاوزه، والذي يفصل، في رأينا، بين الواقع الفني، والواقع الطبيعي. إذ لانعدم الطيش في الخلط بينهما، كما يفعل بعض أنصار الرومانتيكية المتقدّمين قليلاً. فعلى حدّ ما يقول بعضهم، لايمكن أن تكون حقيقة الفن الحقيقة المطلقة. لأن الفن لايستطيع أن يقدِّم الشيءَ نفسه. فَلْنفرض، فعلياً، واحداً من البواعث اللاإرادية للطبيعة المطلقة، للطبيعة المرئية خارج الفن، على تجسيد مسرحية رومانتيكية، على مسرحية «السيِّد» مثلاً ـ سيقول من الكلمة الأولى: ما هذا؟ إنّ «السيِّد» يتكلّم شعراً! وليس من الطبيعي الكلام بالشعر ـ إذاً، بماذا تريد أن يتكلّم؟ ـ بالنثر. ـ ليَكُن. ـ بعد لحظة: سيقول إذا كان منطقياً: ـ ماذا، إنّ «السيد» يتكلّم الفرنسية! ـ حسناً؟ ـ الطبيعة تريده أن يتكلم لُغَتَه، وهو لايعرف سوى الإسبانية. ـ

نحن لانفهم شيئاً من هذا، إنما لِيَكُنْ أيضاً. ـ أوَ تعتقدون أنّ هذا كلُّ شيء ؟ لا أبداً؛ فقبل العبارة الإسبانية العاشرة ينبغي أن ينهض ويتساءل عمّا إذا كان «السيد» الذي يتكلم هو «سيْد» الحقيقي، بلحمه وعظمه؟ بأيّ حقٍّ يأخذ الممثل المسمّى «بيير» أو «جاك» اسم «سيْد». هذا زائف. ـ لاداعي إطلاقاً بألا يطلب بعد ذلك، أن تُستبدَل الشمس بهذا المنحدر، والأشجار الحقيقية، والمنازل الحقيقية، بهذه الكواليس الكاذبة. لأن المنطق ما إن يُمسك بتلابيبنا في هذا المنحى، حتى نعجز عن التوقّف.

إذاً ينبغي الاعتراف، تحت طائلة المطلق، أن مجال الفن ومجال الطبيعة متمايزان كلياً. الطبيعة والفن شيئان، وإلاّ فإن أحدهما أو الآخر لن يوجد. فللفنّ قواعد النحو، وعلم العروض، بين «فوجلاس» و «ريشليه». وله، بالإضافة إلى أكثر إبداعاته نَزَوِيّة، أشكال ووسائل تنفيذ، وعدّة كاملة للاستخدام. إنها مباضع بالقياس إلى العبقرية، ومجرّد أدوات بالقياس إلى السطحية.

يبدو لنا أنّ آخرين قالوا سابقاً: المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة. لكن إذا كانت هذه المرآة عادية، ومسطّحة، ومتجانسة، فإنها لن تعكس من الأشياء سوى صورة عاتمة، لاميزة فيها، صادقة، إلا أنها فاقدة اللون؛ ونحن نعلم كم تَبْهَتُ الألوان في الانعكاس البسيط. إذاً يجب أن تكون المسرحية مرآة تركيز تجمع الإشعاعات الملوّنة وتكثّفها، دون أن تُضعفها، وتجعل من الومضة ضياءً، ومن الضياء شعلة. عندئذٍ فقط تصير المسرحية فنّاً.

المسرح مركز نظر. كلُّ ما يوجد في العالم، والتاريخ، والحياة، والإنسان، ينبغي ويمكن أن ينعكس فيه، إنما بالعصا السحرية للفن. فالفن يتصفّح العصور، والطبيعة، ويُسائل الوقائع، ويجتهد لإعادة خلق واقع الأحداث، ولاسيّما واقع الأخلاق

والطبائع، الأقل توريثاً للشكّ والتناقض من الأحداث، ويرمّم ما اقتطعه كُتّاب الحوليّات، وينسّق ما غرُّوه، ويستدرك ما نَسُوْه ويُصلحه، ويكمل نواقصهم بتصوُّرات تحمل طابع زَمَنِها، ويجمّع ما تركوه مُتعْثراً، ويرتّب لعبة أطفال العناية الإلهية تحت الدّمى الإنسانية، ويغلّف الكُلّ بشكّل شعري وطبيعي معاً، ويعطيه حياة من حقيقة وتميُّز تولّد الإيهام، وروعة الواقع هذه التي تؤثّر في المُشاهد، وفي الشاعر أولاً؛ لأن الشاعر عامر الإيمان. وهكذا فهدف الفن إلهيٌّ تقريباً: إنه بعث إذا صنع تاريخاً، وإبداع إذا صنع شعراً.

يا له من شيء عظيم وجميل أن نرى مسرحية تنبسط بهذا الاتساع حيث الفن يطوِّر الطبيعة بقوّة ا، أن نرى مسرحية حيث يسير الحدث في الختام، سيراً ثابتاً وسهلاً، دون انبساط ولا اختناق. وأخيراً مسرحية يحقق فيها الشاعر هدف الفن المتعدّد الأوجه تحقيقاً كاملاً، وهو فتح أفق مزدوج أمام المُشاهد، وإنارة داخل الناس وخارجهم؛ إنارة الخارج بأقوالهم وأفعالهم، وإنارة الداخل بالمناجاة، والحوارات الداخلية؛ وبكلمة واحدة، إنه نسْجٌ لمسرحية الحياة ومسرحية الوعي في اللوحة ذاتها.

يلاحظ، بالنسبة لمؤلَّفٍ من هذا النوع، أنه إذا وجب على الشاعر أن يختار موضوعاً من الموضوعات (وهذا واجب عليه)، فليس الجميل هو هذا الموضوع، إنما هو المتميِّز. ليس لأنه مناسب لخلق اللون المحلّي، كما يُقال اليوم، أي لإضافة بعض البقع الصارخة هنا وهناك على مجموع زائف واصطلاحي كليّاً. ليس ينبغي إطلاقاً أن يكون اللون المحلّي على سطح المسرحية، بل في العمق، في قلب المؤلّف تماماً، من حيث ينتشر إلى الخارج، من تلقاء ذاته، طبيعياً، ويتوزع بالتساوي على زوايا المسرحية كلها، كالنّسْغ الذي يصعد من الجذر إلى أعلى ورقة في الشجرة. ينبغي أن

تكون المسرحية مُشرَّبة، على نحوٍ جذري، بلونِ العصور، ينبغي، بمعنى من المعاني، أن تكون في هوائها إلى حدٍّ لانشعر عنده أننا غيَّرنا العصر والجوّ إلا عند دخولنا لرؤيتها، وعند خروجنا منها. وللوصول إلى هذه النتيجة لابُدَّ من إجراء بعض الدراسات، وبذل بعض الجهود، وهذا أفضل ومن الخير أن سُبُلَ الفن مزروعة بالعُلّيق الذي يتراجع أمامه كلّ شيء ما عدا الإرادات القوية. إن هذه الدراسة المدعومة بإلهام متوقّد هي التي تحمي المسرحية من آفةٍ تقتلها: الشائع Le Commun . الشائعُ عيْبُ الشعراء قِصَار النَّظَر والنَّفَس. فبحسب هذه النظرة إلى المسرح، يجب أن تُقادَ كلّ صورة إلى سِمَتِها الأكثر بروزاً، والأكثر فردية، ودقّة. فالشائع وحتى المبتذل يجب أن يكون ذا ميزة. ولاينبغي أن يكون أيُّ شيء مُهْمَلاً. والشاعر، كالإله، حاضر في كلّ مكان من مؤلَّفه. والعبقرية شبيهة بالرقّاص الذي يطبع الرسْم الملكي على قِطع من النحاس، وعلى النقود الذهبية.

نحن لانتردّد، وهذا قد يبرهن أيضاً للناس الصحيحي الإيمان على ضآلة ما نبحث عنه في تشويه الفن، نحن لانتردّد إطلاقاً عن اعتبار الشعر وسيلة من الوسائل الأجدر بحفظ المسرحية من الجائحة التي أشرنا إليها للتوّ، كالسدِّ الحصين ضد فساد «العام»، الذي يسري في الأذهان، كالديموقراطية. دوماً بلا عراقيل. وهنا، لِيَسْمح لنا الأدب الشاب، الغني سلفاً بكثير من الرجال والمؤلّفات، أن نشير له إلى خطيئة يبدو لنا أنه وقع فيها، وهي خطيئة تسوِّغها جدّاً ضلالات المدرسة القديمة اللامعقولة. فالعصر الجديد في مرحلة النمو التي تمكّننا بسهولة أن ننهض من جديد.

تكوّن، في الآونة الأخيرة، ما يشبه التفرُّع قبل الأخير للجذع الكلاسيكي العجوز، أو بالأحرى ما يشبه واحدة من الزوائد الفطرية، وواحدة من هذه البثّلات

التي ينميّها التفحُّل، والتي هي علامة على التفسُّخ أكثر مما هي برهان على الحياة، لقد تكوّنت مدرسة شعر مسرحي متميزة. ويظهر لنا أن معلم هذه المدرسة وأرومتها هو الشاعر الذي يسجِّل الانتقالة من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، رجل الوصف والحشو، إنه «دوليل»[254] الذي يُقال إنه، في آخر حياته، كان يفتخر، على طريقة إحصاءات هوميروس، أنه صنع اثني عشر جملاً، وأربعة كلاب، وثلاثة أحصنة، بما فيها حصان أيُّوب، وستة نمور، وقِطَّان، ورقعة شطرنج، وطاولة نرد، ورقعة ضامّة، وطاولة بلياردو، وعدّة شتاءات، وكثيراً من فصول الصيف، وربيعاً مؤثراً، وخمسين غروبَ شمس، وعدداً جماً من الأصباح يضيع في عدِّها.

والحال أن «دوليل» دخل التراجيديا. إنه (هو وليس راسين، الله أكبر!)، أب مدرسة مزعومة لِلَّباقة والذوق الرفيع الذي أزهر حالياً. ليست التراجيديا، بحسب هذه المدرسة، ما تعنيه عند الساذج «جول شكسبير» مثلاً، أي ليست منبعاً للمشاعر المتباينة الطبيعية؛ إنما هي إطار مريح لحلِّ طائفة من المشكلات الوصفية الصغيرة التي تعرض نفسها في الطريق. وربّة الشعر هذه، وهي بعيدة عن رفض تفاهات الحياة وصغائرها، كما فعلت المدرسة الفرنسية الكلاسيكية الحقيقية، ـــ على العكس ـــ تبحث عنها، وتجمعها بشراهة. ولم يستطع المتنافر ـ المضحك الذي تجنّبته تراجيديا عصر لويس الرابع عشر بوصفه مُرافقاً رديئاً، أن يمضي هادئاً أمام هذه الربّة. لقد وَجَبَ أن يكون مُجَمَّلاً! أي مشرّفاً. إن ثروتها الطيبة هي مسرح حرس الشرف،

---

[254] Delille-- (1738- 1813)، شاعر فرنسي، وعضو في الأكاديمية الفرنسية، تأثر بترجمات شعر «فرجيل»، فكتب شعراً تعليمياً ورعوياً. من دواوينه: «الحدائق» (1780) حيث يرسم صوراً ملوّنة للطبيعة لاقت نجاحاً عريضاً. انظر: موسوعة بولي روبير، ص519.

وثورة الرعاع، وسوق السمك، وسجن الأشغال الشاقة، والملهى، والدجاجة في الإناء لهنري الرابع. تتمسّك بها، وتتغلّف هذه الوغدة، وتقرن دناءاتها ببريقها الخدّاع، وشذراتها اللمّاعة؛ فمن يصير كاردينال الملك، يمكن أن يشتري القماش الفاخر لردائه. Purpureus assuitur pannus . ويبدو أن هذه التراجيديا توجه رسائل نبالة إلى سائر عوامّ الدراما، وكل رسالة من هذه الرسائل المختومة يختم ضخم، خطته. ويُلاحظ أن ربّة الشعر هذه ذات تعفّف نادر. فلمّا كانت متعوّدة على مداعبات الحشو، فالكلمة الخاصة التي قد تعنّفها أحياناً، تُرعبها. وليس من اللائق بكرامتها أن تتكلم بصورة طبيعية. إنها تشدّد على كورنيه العجوز من أجل طرائقه في القول بفظاظة:

كومة من الرجال الضائعين من الديون والجرائم
شيمين الذي اعتقد بها ؟ و رودريغ الذي قالها
حينما كان صاحبهم فلامينيوس يُساوم على هاني بعل
آه ! لاتشوّشوني مع الجمهورية ! الخ.، الخ.255

وعلى صدرها أيضاً عبارة: كل شيء جميل أيها السيد! ووجب وجود كثير من الأسياد والسيّدات! لمسامحة شاعرنا الرائع «راسين» على أبياته الأحادية المقاطع، وعلى هذا ال «كلود» الموضوع بقساوة بالغة في سرير «آغريبين».

---

255 ـ هذا مقطع من مسرحية «السيد» لكورنيه: شيمين امرأة تعيش حياة بدائية وجرائمية، و رودريغ هو «السيّد»، و «فلامينيوس» الشخصية التي ظهرت في مسرحية «نيكوميد» لكورنيه أيضاً، هو المبعوث الذي جاء إلى ملك بيثينيا ليفاوض في أمر موت هاني بعل، دون أن يخشى من فصل الزواج بين نيكوميد ولاوديس ملكة أرمينيا. انظر: معجم الشخصيات، ص.ص 226، 845،و388.

كانت ربّة الغناء «ميلبوميين»[256]، كما تُدعى، تقشعرُ من لمس حوليّه ما. وتترك لمصمّم الملابس المسرحية أمر معرفة العصر الذي تجري فيه أحداث المسرحيات التي تُبدعها. لأن التاريخ، في نظرها، رديء النغمة والذوق. فمثلاً كيف يمكن مسامحة ملوك وملكات يُقْسِمون الأيمان؟ يجب رفعهم من المنزلة الملكية إلى المكانة التراجيدية. ففي ترْقية من هذا النوع شرّفت هنري الرابع. وهكذا يرى ملك الشعب، الذي جرّده «م. لوغوفيه» من ماله، جُمْلته المشهورة: سُحْقاً لك! وقد طردتها من فمه، وبخجل، حِكْمتان، وأنه، مثل فتاة الحكاية الشعبية، اقتصر على ألا يترك شيئاً يخرج من فمه الملكي سوى اللؤلؤ، والياقوت، واللازوَرد؛ والحقيقة أن هذا زائف.

وباختصار، لاشيء أكثر عمومية من هذه اللباقة، وهذه النبالة المصطنعة لاشيء مُكْتشَف، ولاشيء مُتخيّل، ولاشيء مُبْدَع في هذا الأسلوب. وما رأيناه في كل مكان، إنما هو بلاغة، وقارورة، وصور زهور في المدرسة، وشعر بالأوزان اللاتينية. أفكار مستعارة مغلّفة بصُوَرٍ رخيصة. أمراء هذه المدرسة يُبقون على طريقة أمراء المسرح وأميراته، متأكدون دائماً من أنهم واجدون في الخانات المعنْوَنة للمخزن، معاطف وتيجان مماثلة، ويتألّمون من كونهم حملوها في خدمة الناس كلّهم. فإذا لم يتصفّح هؤلاء الشعراء الإنجيل، وهذا لايعني أنهم ليس لديهم كتبهم الخاصة بهم، إن لديهم معجم القوافي. ففيه مَنْهَلهم الشعري Fontes aquarum .

يُفهم من ذلك كلّه أن الطبيعة والحقيقة تغدوان مانريدانه. وستكون مصادفة

256 -- Melpomene ، واحدة من ربّات الشعر، اسمها مشتق من فعل «ملبوسغنّى»، كانت في البداية رئيسة الغناء واللحن، ثم ارتبطت بديونيسوس وصارت ربّة التراجيديا، وهي التي أنجبت حوريات البحر لزوجها أشيلوس. انظر: موسوعة بوتي روبير، ص1209.

عجيبة ألا تطفو بعض الأنقاض في هذه الكارثة من الفن المزيَّف، والأسلوب الزائف والشعر الزائف. وهذا ما سبّب خطيئة عددٍ من مُصْلحينا المتميِّزين. لقد اعتقدوا، وقد صادهم تيبُّس هذا الشعر المزعوم، وأبّهته، وفخامته، أن عناصر لغتنا الشعرية لاتتناسب مع ما هو طبيعي وحقيقي. إذ أزعجهم «الآليكساندران»257 كثيراً، حتى إنهم أدانوه، إلى حدٍّ ما، دون أن يريدوا سماعه، واستنتجوا، ربَّما ببعض العجالة، أن المسرحية يجب أن تُكتب نثراً.

كانوا يسيئون فهم أنفسهم. فإذا كان الزيف يسيطر، في الواقع، على أسلوب بعض التراجيديات الفرنسية وسلوكها، فلا ينبغي أن نعيد ذلك إلى الشعر، إنما إلى الشعراء. وليس الشكل المستخدم ما يجب إدانته، بل أولئك الذين استخدموا هذا الشكل؛ العمال، لا الأداة.

بغية الاقتناع قليلاً بوجود العقبات التي تفرضها طبيعة شعرنا على التعبير الحُرّ عن كل ما هو حقيقي، لاينبغي أن ندرس شعرنا من خلال «راسين» بل، على الأغلب، من خلال «كورنيه»، ودائماً من خلال «موليير»258. لأن راسين ، الشاعر

---

257 — Alexendrin بحر شعري مكون من اثني عشر مقطعاً صوتياً.

258 — Moliere (1622-1673) الشاعر المسرحي الكوميدي الفرنسي المعروف. عاش طفولة قاتمة أحاطتها أجواء الحداد على أمّه التي ماتت وهو في العاشرة، وعلى زوجة أبيه الثانية وهو في الرابعة عشرة، وعلى اخوتِه واخته كذلك. وكان جدُّه لأمّه يقطع شريط الحداد باصطحابه معه إلى «أوتيل بورغونيو» ليشاهد المسرحيات الإيطالية الساخرة. لكنّ الجدّ ما لبث أنْ رحل هو الآخر سنة 1638، فبقي موليير وحيداً مع دروسه، حيث درس الحقوق وصار محامياً سنة1640. وما التقى مجدّد الكوميديا المدعوّ «سكاراموش»، والممثلة الكوميدية «مادلين بيجار»، حتى انخرط كلياً في مجال المسرح، وصار رئيساً للفرقة التي كانت «بيجار» على رأسها، وهي فرقة «المسرح الممتاز» المؤسسة سنة1643. ←

الإلهي، شاعر رثائي، وغنائي، وملحمي؛ أما موليير فشاعر مسرحي. لقد آن أوان إنصاف هذا الأسلوب الرائع من النقّاد الذين راكمهم عليه الذوق الرديء، وأوان القول بصوتٍ عالٍ إن «موليير» يحتل قمّة مسرحنا، ليس بوصفه شاعراً وحسب، إنما بوصفه كاتباً أيضاً. حقاً إن بين يديه هذين الوصفين. Polmas vere habet iste duas.

عند موليير، الشعر يعانق الفكرة، ويندمج فيها عضوياً، يضغطها ويطوّرها معاً، ويمنحها صورة أكثر رشاقة، ودقّة، واكتمالاً، ويقدّمها لنا بجوهرها تقريباً. الشعر هو الشكل البصري للفِكْر. لهذا فهو يناسب المنظور المسرحي خاصة. فإذا ما أبدع بطريقة معينة، يوصل ظلاله إلى أشياء تبقى، من دونه، عادية، وعديمة المعنى. وهو يجعل نسيج الأسلوب أكثر متانة ودقّة. إنه العقدة التي تُمسك الزِّمام. والنطاق الذي يسند اللباس ويعطيه ثنياته كلها. فماذا يمكن أن تخسر الحقيقة والطبيعة إذا دخلتا

---

← غير أن الإخفاقات المتكرّرة أوقعت الفرقة في الإفلاس، وأجبرتها على الانضمام إلى فرقة «شارل دو فرين» عام1645.

والغريب أنه قبل ممارسة الكتابة الكوميدية اختار مهنة ممثل تراجيدي، وقام على المسرح بتمثيل أدوار أبطال التراجيديات اليونانية والرومانية. ولعلّ هذا الميل الضمني نحو التراجيديا ما يضيء بعض جوانب الموقف الكوميدي الذي يرسمه موليير بألوانٍ شتى لاتخلو من بُعْدٍ تراجيدي يدعو إلى التأمّل.لأن موليير في مسرحياته كافة - من تلك التي تقلّد الهزليات الإيطالية البسيطة، إلى تلك التي تتضمن أعلى مستويات الإضحاك الفني - إنما يبحث عن توازنٍ داخلي. وتتجلى هذه النقطة في أحوال التوتّر التي يعيشها ابطاله، والتي تنتهي إمّا إلى البؤس وإما إلى الضحك الفظيع. لأن هؤلاء الابطال المخدوعين وجهين: وجهاً أبله، ووجهاً مريضاً بائساً، وهم لايفعلون بصدقهم وبساطتهم أكثر من إرباكنا، ولكنه الإرباك الذي يجعلنا نحصد من صفاتهم وعيوبهم صفات الإنسان بصورته العامة، وعيوبه. من مؤلّفاته المشهورة: مدرسة الأزواج، والثقوب، ونساء عالمات، وكارهُ النساء، وطرطوف، والبخيل، ودون جوان. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص.ص526-530.

الشعر؟ نحن نسأل ناثرينا أنفسهم، ماذا يخسرون في شعر موليير؟ وليُسْمَح لنا بابتذال آخر، هل يكفّ النبيذ عن أن يكون نبيذاً ليصير قارورة ؟

إذا حقّ لنا القول ما يمكن أن يكون أسلوب المسرحية، في رأينا، فنحن نبتغي شعراً حُرّاً، صادقاً، وفيّاً، جريئاً على قول كل شيء دون تحشُّم، وعلى التعبير عن كلّ شيء دون تصنُّع، ماضياً بسَيْر طبيعي من الكوميديا إلى التراجيديا، ومن الجليل إلى المتنافر ـ المضحك؛ بالتالي إيجابي، وشعري، وفي الوقت نفسه فنّان ومُلهم، عميقٌ ومباغت، واسع وحقيقي؛ عارفاً كيف يحطّم في الوقت المناسب، وتغيير مكان الوقف ليكشف عن رتابة الآلكساندران؛ أكثر ارتباطاً من التجاوز الذي يطيله من القلب الذي يبلبله؛ ملتزم بالقافية، هذه الأَمَة المَلِكة، وهذه الرحمة العُليا لشعرنا، وهذا المولِّد لبحرنا الشعري، وطريقة صُنْعه، يتخذ، مثل الإله «بروتوس»[259] ألف شكل دون أن يغيِّر نموذجاً أو طبعاً، ويهرب من الإسهاب؛ ويتلاعب في الحوار، ويختبىء دوماً خلف الشخصية، منشغلاً، قبل كل شيء، بأن يكون في مكانه، ولما أمكن أن يكون جميلاً (بوصفه لايكون جميلاً إلا بالمصادفة، ودون دراية منه)؛ وأمكن ان يكون غنائياً، وملحمياً، ومسرحياً، بحسب الحاجة؛ فباستطاعته أن يجول في النغمة الشعرية كلّها، منطلقاً من أعلى إلى أسفل، ومن الأفكار الأكثر رفعةً إلى الأكثر ابتذالاً، ومن أكثرها تهكُّماً إلى أكثرها خطورة، ومن أكثرها ظاهرية، إلى أكثرها تجريدية، دون أن يخرج أبداً عن حدود مَشْهدٍ منطوق؛ وبكلمة واحدة إنه يفعل كما يمكن أن يفعل رجل وهَبْته جنّيةٌ روح «كورنيه» ورأس «موليير». إذ يبدو لنا أن الشعر سيكون مساوياً لجمال النثر.

---

259 ـ بروتوس ابن بوسايدون وراعي قطعانه. كان يتحول إلى أشكال مختلفة كالنار والهواء.

لن تكون أية علاقة بين شعر من هذا النوع والشعر الذي شرّحنا جثته آنفاً. وسيغدو تحديد الهوة التي تفصلهما أمراً سهلاً، فيما لو سمح لنا إنسان مفكّر، يدين له مؤلّف هذه المقدّمة بالشكر، بأن يستعير منه التمييز الجارح، الآتي : "كان ذلك الشعر وصفياً، وسيكون هذا الشعر مُضْحكاً.

فلنكرّر خاصة أنّ على الشعر في المسرح أن يتجرّد من كل أثرة، وإلحاح، ودلال. فليس هو هنا سوى شكل، وشكل ينبغي أن يتقبّل كلّ شيء، يلقّى كلّ شيء من المسرح كي ينقل إلى المُشاهد كلّ شيء أيضاً: الفرنسية واللاتينية، ونصوص القانون، وشتائم مَلَكِيّة، وتعابير شعبية، وكوميديا، وتراجيديا، وضحك، ودموع، ونثر، وشعر. والويل للشاعر إن نطق شعره بِبنت شفة! إنما هذا الشكل شكلٌ من البرونز الذي يؤطّر الفكر في بحره، حيث تغدو المسرحية ضمنهُ غير قابلة للتهديم، ويحفره عميقاً في ذهن الممثّل، وينبّهه إلى ما ينساه، وإلى ما يُضيفه، يمنعه من إفساد دوره، والحلول محل المؤلّف، ويجعل كلّ كلمة مقدّسةً، ويجعل ما قاله الشاعر حاضراً لزمن طويل في ذاكرة المتكلّم. فالكلمة المشرّبة شعراً، تأخذ شيئاً ما أكثر غموضاً، وبريقاً. إن الحديد يصير فولاذاً.

نشعر أن النثر، الأكثر حياءً بالضرورة، والمُجْبَر على خدمة المسرحية بكل شعر غنائي أو ملحمي، والمختزل إلى الحوار والإثبات، نشعر أنه بعيد عن امتلاك هذه المنابع. وجناحيه أقل عرضاً بكثير. وله، من بعد، مخرج سهلٌ جداً؛ إذ ترتاح فيه السطحية؛ حيث سيصير الفن، قياساً إلى بعض المؤلّفات المتميزة كتلك التي شهدوا ظهورها في الفترة الأخيرة، مزدحماً بالمؤلّفات الجهيضة وبالأجنّة. وهناك انكسار آخر للإصلاح قد يرضخ للمسرحية المكتوبة شعْراً ونثراً في آن معاً، كما فعل شكسبير.

ولهذه الطريقة مزاياها. ومع ذلك يمكن أن يوجد تنافر في الانتقالات من شكل إلى آخر، فعندما يكون النسيج متجانساً، يغدو أكثر متانة. وفوق ذلك، سواء أكُتِبَت المسرحية نثراً، أم شعراً، أم شعراً ونثراً، فهذا ليس سوى قضية ثانوية. فنَسَق المؤلِّف لاينبغي أن يتحدّد بحسب شكله، بل بحسب قيمته الداخلية. وفي قضايا من هذا النوع، لايوجد إلا حلّ واحد؛ وليس ثمة سوى وزن واحد يرجِّح كفّة الميزان: العبقريّة.

الحاصل أن الاستحقاق الأول والضروري لأي كاتب مسرحي، أناثراً كان أم شاعراً هو تنقيح اللغة. ليس ذلك التنقيح السطحي، مزيّة المدرسة الوصفية أو عيبها، المدرسة التي تجعل من «لوموند»[260] و«ريستوت»[261] جناحين لشاعرها «بيغاس»[262]، بل ذلك التنقيح الجوهري، والعميق، والمُعَقْلن، والمشبع بعبقرية لغةٍ مّا، سَبَرَ جذورها، ونبش أصول ألفاظها، وهو حُرٌّ دوماً لأنه واثقٌ من عمله، ومن أنه يتواءم مع منطق اللغة. سيِّدنا النحو يقود التنقيح السطحي إلى التخوم، وهذا التنقيح يفرض إرادته على النحو. ويمكن أن يتجاسر، ويُجازف، ويُبدع، ويختلق أسلوبه: وله الحقّ لأن اللغة الفرنسية، على الرغم مما قاله عنها بعض الناس الذين لم يفكِّروا بما يقولون. كانوا يقولون، ويجب أن نُدرج بينهم بالتحديد كاتب هذه الأسطر، إنها

---

260 – الأب Lhomond (1727-1794) عالم نحو ومؤرخ فرنسي، مارس التعليم، وصنّف (54) مجموعة مؤلفات في النحو، والتاريخ الروماني، والتاريخ المسيحي، واستخدمت هذه المؤلفات لفترة طويلة في فرنسا. انظر: المرجع السابق، ص 1080.

261 – Restaut (لم نجد له ترجمة، ويبدو أنه نحوي فرنسي).

262 – Pegase حصان مجنّح في الأسطورة، وهو رمز الإلهام الشعري، وُلد من دم «ميدوزا» أو أنه خرج من رقبتها التي قطعها «بيرسي». انظر: المرجع السابق، ص1413.

ليست ثابتة، ولن تكون ثابتة أبداً. فاللغة لاتثبت إطلاقاً. والذهن البشري دائماً في تقدُّم، أو إذا شئتَ، في حركة، واللغات ملازمة له. وهكذا الأشياء. وكيف لايتغيّر اللباس عندما يتغيّر الجسم؟ إن اللغة الفرنسية في القرن الثامن عشر لم تعد تستطيع أن تكون لغة القرن التاسع عشر، مثلما أن لغة القرن التاسع عشر تُغاير لغة القرن السابع عشر، وأن لغة هذا القرن تغاير لغة القرن السادس عشر. لغة «مونتينيو» لم تَعُد هي لغة «رابليه»، ولغة «باسكال» لم تعد هي لغة «مونتينيو» ولغة «مونتسكيو» لم تعد هي لغة «باسكال». فكلّ لغة من هذه اللغات الأربع، رائعة، إذا أُخِذت لذاتها، لأنها أصيلة. لكل عصر أفكاره الخاصة، وينبغي أن تكون له الكلمات الخاصة بأفكاره. إذا إن اللغات كالبحر، تتموج دون توقُّف. في بعض الأحيان، تهجر ضفة من عالم الفِكْر، وتغزو ضفةً أخرى. وكلّ ماتهجره أمواجها يجفُّ ويمَّحي عن وجه الأرض. بهذه الطريقة تنطفيء أفكار، وتموت ألفاظ. وما يحصل لِلُّغات البشرية هو ما يحصل للأشياء جميعها في كل عصر يحمل إليها، ومنها شيئاً ما. ما العمل؟ هذه حتمية. إنّه من العبث إذاً أن نبتغي تجميد المظهر المتحرِّك للغتنا في شكل معيَّن. وإن من العبث أن يصرخ «يشوعونا»[263] الأدبيّون باللغات كي تتوقّف؛ إذا لم تعد الشمس تتوقّف، ولا اللغات. فيوم ثباتها هو يوم موتها. ـ لهذا فإن فرنسية مدرسةٍ معاصرةٍ محددة هي لغة ميتة.

هذه هي تقريباً الأفكار الراهنة لمؤلِّف هذا الكتاب عن المسرحية، وهي أقل

---

263 ـ جمع «يشوع» بن نون المذكور في العهد القديم (انظر: الكتاب المقدّس. سِفْر يشوع، ص.ص 327-378). صار على رأس بني إسرائيل بعد موسى، وهو الذي ساعدهم على العودة إلى أرض الميعاد. له معجزات من مثل المشي من الأردن إلى فلسطين حافياً.

مستوى من التطويرات المعمقة التي قد تكمل وضوحها. وأنا فوق ذلك، بعيدٌ عن الادّعاء بأنني قدّمت بحثي المسرحي بوصفه تصعيداً لهذه الأفكار التي ليست هي نفسها على العكس، إذا تكلّمنا بسذاجة، سوى إيحاءات من إنجاز (كتابة المسرحية).[264] وسيكون مريحاً لي، بلا شك، وأكثر استقامة أن أصنع كتابي في مقدّمة مسرحيتي، وأدافع عن أفكاري الواحدة بعد الأخرى. فأنا أحبّ الصراحة أكثر بكثير من حبّي للمهارة. أريد إذاً أن أظهر رهافة العقدة التي تربط هذه المقدّمة بهذه المسرحية، وكان مشروعي الأول، الذي أوقفه التعجُّل كثيراً في البدء، أن أقدّم الكتاب وحده للجمهور/ أو الشيطان بلا قرون El demomio sin las cuernas كما كان يقول «إيريات»[265]، فبعد أن تم إنجازه بأصول، وبعد استشارة مجموعة من الأصدقاء المبهورين، انتهيت إلى أن أحاسب مع نفسي في مقدّمة. وذلك باختصار، بغية تتبع خارطة الجولة الشعرية التي قمت بها، وتعليل الإنجازات الجيدة أو الرديئة التي قمت بتحقيقها، وتعليل السمات الجديدة التي قُدِّمَ بجمالُ الفن إلى ذهني من خلالها. بلا شك، سنتوخذ من هذا الاعتراف فرصة لتكرار التوبيخ الذي وجّهه إليّ ناقد ألماني إذ أؤلّف «كتاباً في فن الشعر من أجل شعري». وما أهمية ذلك؟ أوّلاً كان في نيّتي أن أهدّم كتب تقعيد الشعر لا أن أؤلّف مثلها. وبعد، أليس من الأفضل دوماً أن تؤلّف كتب فن الشعر بحسب شعرٍ ما، بدلاً من كتابة الشعر بحسب كتب فن الشعر؟ لكن لأقُل مرّة أخرى، لا. فأنا لا أملك موهبة الإبداع، ولا الادّعاء بأنني أرسي دعائم أنظمة. «فالأنظمة، كما يقول فولتير، بذكاء، كجرذان تمرُّ بعشرين

264 – الإضافة من عندنا للإيضاح.

265 – Yriarte (لم نجد له ترجمة).

مُحْجَر، ونجد منها، في النهاية، اثنين أو ثلاثة تستطيع قبولها.». إذاً سيكون في ذلك جهد غير مفيد، وفوق قُوايَ. على العكس، لقد دافعت، عن حرية الفن ضد طغيان الأنظمة والقوانين، والقواعد. فمن عادتي أني مهما حدث، أتبع ما أعتبره إلهامي، وأنني أغيرّ من القوالب بقدر ما أغيرّ من تأليف. وقبل كل شيء أهرب من المذهبية في الفنون. ومعاذ الله أن أفكر بأن أكون مثل هؤلاء الناس، الرومانتيكيين أو الكلاسيكيين، الذين يخلقون مؤلفات بحسب نظامهم، ويعترفون بأنهم لايملكون في ذهنهم سوى شكل واحد، وبأنهم يبحثون دوماً عن برهانِ شيءٍ مّا، ويتبعون قوانين أخرى غير قوانين ذهنهم وطبيعتهم. المؤلّف المصطنع لهؤلاء الناس، مهما بلغت موهبتهم أصلاً، لا وجود له بالنسبة للفن. إنّه نظرية وليس شعراً أبداً.

## موضوع مسرحية كروموبل

بعد أن حاولت، في كل ما سبق، أن أحدِّد أصل المسرحية، في رأيي، وما سِمتُها، وما يمكن أن يكون أسلوبها، حانت لحظة النزول ثانية من قمم الفن العامة إلى الحال الخاصة التي أصعدتنا إليها. يبقى أن نُحادث القارئ عن مؤلّفنا، أي عن مسرحية كروموبل؛ إذ لما كان هذا الموضوع لا يروق لنا، فسنقول عنه الشيء القليل بكلمات قليلة.

أوليفييه كروموبل هو في عداد شخصيات التاريخ المشهورة بمجموعها كثيراً، لكنها المعروفة قليلاً. فمعظم كتّاب سيرة حياته، وكان منهم مؤرّخون بالاسم، تركوا صورته العظيمة غير مكتملة. ويبدو أنهم لم يجرؤوا على جمع كلّ ملامح هذا النموذج الغريب والضخم للإصلاح الديني، وللثورة السياسية في انكلترا. وكلهم تقريباً اقتصروا على نسخٍ بأبعاد أكثر امتداداً للصورة التي رسمها له «بوسويه»، عن

وجهة نظره الملكية والكاثوليكية، وعن كرسيّه الأسقفي المستند إلى عرش لويس الرابع عشر.

لقد توقّفتُ هنا، مثل كل الناس. فاسم أوليفييه كرومويل لايوقظ فيّ إلا فكرة مختصرة عن قاتل ملك متعصِّب، ونقيب عظيم. فخلال تنقيب المدوّنة التاريخية، وهذا ما أفعله بحُبّ، وخلال نبش المذكرات الانكليزية في القرن السابع عشر مُصادفةً، دُهِشْتُ برؤية «كرومويل» جديد كلياً ينبسط أمام عينيّ شيئاً فشيئاً. لم يكن كرومويل العسكري، وكرومويل «بوسويه» السياسي فقط، إنما كان كائناً معقّداً، غير متجانس، ومركباً من المتناقضات كلها، ممزوجاً بكثير من الشر وبكثير من الخير، مليئاً بالعبقرية والصّغار؛ إنه شكل من أشكال «تيبير داندان»، طاغية أوروبا، ولعبة عائلته؛ قاتل ملك عجوز، مُضايقاً سفراء الملوك كافة، تعذّبه ابنته الملكيّة؛ شَرِسٌ ومُغْتَمّ، متحدّثاً مع أربعة مجانين من البلاط حوله؛ يكتب شعراً شريراً؛ معتدل، وبسيط، وزاهد، متصنّع على اللياقة؛ عسكري فظّ، وسياسي متفلّت، محنّك بالجدل اللاهوتي الفارغ، ومتمتّع فيه؛ خطيب ثقيل، وغامض، ومشوّش، لكنه ماهر في تكلّم لغة من يود إغراءهم؛ منافق ومتزمّت؛ رؤيوي تسيطر عليه أشباح من طفولته؛ يعتقد بالمنجّمين، ويُبطل (دعواهم)؛ مُتَحدٍّ فوق الحدّ، خطير دوماً، دموي في النادر، مراقب قاسٍ لتعليمات الطُهْريّين، يضيع عدّة ساعات من اليوم في التهريج، عنيف ومُحْتَقِر للقريبين منه، متلطّف مع ضيّقي الفكر الذين يشك فيهم؛ يخادع نداماته بحذاقة، ويحتال على وعيه، ثَرّ بالنباهه، ونصب الفخاخ، والحيل؛ ذكاؤه متمكّنٌ من خياله؛ متنافر - مُضْحِكٌ وجليل؛ وأخيراً، هو واحد من الرجال الثّقات Carres par la base ، كما كان يسمّهم نابوليون، نموذج هؤلاء الرجال الكاملين، ورئيسهم جميعاً، بلُغَته المضبوطة كعلم الجَبْر، والملوّنة كالشعر.

شعرت أمام المجموع المدهش والنادر أن الشبح المؤثر الذي رسمه «بوسويه» لم يعد يكفيني. فبدأت أدور حول هذه الصورة العالية، وأخذتني نزعة حامية لرسم العملاق من أوجهه جميعها، وبملامحه كلها. كانت المادة غنية. فإلى جانب رجل الحرب، ورجل الدولة، بقي أن يُرسم مخطّط اللاهوتي، والمدّعي، والشاعر الرديء، والرؤيوي، والمهرّج، والأب، والزوج، والرجل بروتوس، وبكلمة واحدة، كرومويل المزدوج homo et vir . في حياته مرحلة يتطوّر خلالها هذا الطبع المتفرّد بسائر أشكاله. وليست هي، كما قد يُعتقد للنظرة الأولى، مرحلة قضية تشارلز الأوّل، وإن كانت ضاجّة جدّاً بمصلحة قاتمة ومرعبة؛ إنما هي لحظة محاولة الطّمُوح أن يقطف ثمار هذا الموت. إنها لحظة محاولة كرومويل أن يحقّق، في النهاية، حُلُمَ طفولته، وهدف حياته الأول، بأن يصير ملكاً، بعد أن وصل إلى ما يمثل عند إنسان آخر قمة مجد ممكنة؛ فهو سيّد انكلترا التي تخرس تحزّباتها الألف تحت قدميه، وسيّد إيقوسيا التي جعل منها ولاية تابعة له، وسيّد إيرلندا التي جعل منها سجناً، وسيّد أوروبا بأساطيله، وأسلحته، ودبلوماسيته. لم يُخفِ التاريخ أبداً درساً أسمى من هذا الدرس في مسرحية أرفع من هذه المسرحية. الوصيّ على العرش يتمنّع أولاً، وتبدأ الفرْجة المهيبة بعناوين مُجمَّعات، وعناوين مدن، وعناوين مقاطعات؛ ثم ها هو قانون الحقوق البرلماني. كرومويل، مؤلّف المسرحية المجهول، يريد أن يبدو منزعجاً منها، ويُرى يَمُدُّ يده باتجاه الصولجان، ويسحبه؛ ثم يتقدّم بخطىً مواربة من هذا العرش الذي كنس منه العائلة المالكة. ويصمّم بغتة على أمر ما؛ وإذا الدير الغربي (ويستمينستر) مُزَيّن بالأعلام، بأمر منه، والمنصّة منصوبة، والتاج مطلوب من الصائغ، ويوم الاحتفال مُحدَّد. إنّه حلٌّ غريب! في ذلك اليوم نفسه، وَهو أمام الشعب، والحرس الوطني، وسواد الناس، في قاعة الدير الفسيحة، وعلى المنصّة التي كان يحسب أنه سينزل عنها

ملكاً، يبدو، فجاءة، كأنما استيقظ برجفة، على منظر التاج، ويسأل عمّا إذا كان يحلم، وعمّا يعنيه هذا الاحتفال، وخلال خطاب يدوم ثلاث ساعات يرفض المنصب الملكي. هل كان ذلك عائداً إلى أن جواسيسه نبّهوه إلى مؤامرتين حاكهما بعض فرسان الحرس وبعض الطهريين، وكان ينبغي أن يفجّروهما في اليوم نفسه؟ هل كان ذلك ثورة فجّرها فيه صمت الشعب ووشوشاته، تُبَلْبِلُهُ رؤية قاتل ملكه يصل إلى العرش؟ أهي فقط بصيرة عبقرية، وغريزة طُموحٍ طائش، وإن كان مكبوحاً، تعرف كم تُغيّر خطوة واحدة زائدة، وضع الإنسان وموقفه غالباً، ولا تجرؤ على تعريض صرحها الشعبي لرياح اللاشعبية؟ هل كان ذلك كله دفعة واحدة؟ هذا ما لا توضّحه، برصانة، أية وثيقة معاصرة. لحسن الحظ؛ حرية الشاعر كاملة في هذا المجال، والمسرحية تنتصر على السطحية التي تركها لها التاريخ. وهنا تُرى عظيمة وفريدة؛ إنها حقاً الساعة الحاسمة، والهزة الكبرى في حياة كرومويل. إنها لحظة هروب كابوسه منه، حيث حاضره يقتل مستقبله، أو أن قَدَره خاب، إذا استخدمنا سوقية فعّالة. إن كرومويل، برمّته، داخل اللعبة في هذه الكوميدية التي تُلعَب بين انكلترا وبينه.

إذاً ها هو الرجل، وها هو العصر اللذان حاولت أن أرسم ملامحهما في هذه المقدّمة.

لقد تركت نفسي تنقاد لمتعة الطفل في تحريك ملامس البيان القيثاري الضخم. لاريب في أن الأكثر مهارة سيُصدرون منه أنغاماً عاليةً وعميقةً، ليست من تلك الأنغام التي تريح السَّمَع، إنما من تلك الحميمة التي تهزّ الإنسان كلّه، كما لو أن كلّ وتر من البيان القيثاري يُعقد إلى وتر من أوتار القلب. واستسلمت لرسم كامل المذاهب المتعصّبه، والشعوذات، والأمراض الدينية في عصور محدّدة؛ وتحته، كرومويل

مركز هذا البلاط ومحوره، ومركز هذا الشعب، وهذا العالم ومحورهما، لأنضّد هذه المؤامرة المزدوجة التي حاكتْها طائفتان متباغضتان، تتعاضدان لإسقاط الرجل الذي يضايقهما، لكنهما تتحدَّان دون انصهار، وهذا الحزب الطُّهْري، المتزمّت، المتنوِّع، القاتم، اللامبالي، آخذاً الرجل الأصغر ليقوم بالدور الأعظم «لامبير»[266] الأناني الرعديد، وحزب الفُرسان، المتعجرِض، المُبتهج، وقليل الدقّة، والمتهاون، والمتفاني، الذي يقوده رجل، هو باستثناء التفاني، ممثّلة الأقلّ كفاءة، «أورموند»[267] النزيه والقاسي؛ وهؤلاء السفراء البسطاء جداً أمام عسكري الثراء، وهذا البلاط الغريب الذي اختلط فيه أناس المصادفة والأسياد الكبار يتشاتمون بالصغائر؛ وهؤلاء المهرّجين الأربعة الذين سمح بتخيُّلهم نسيان التاريخ المقرف، وهذه العائلة التي يمثّل كلّ فرد فيها جرحاً من كرومويل. و «ثيرلوا»[268] الصديق المخلص للوصي على العرش؛ والحاخام اليهودي، و«إسرائيل بن ماناسيه»[268]، الجاسوس، والمرابي، والمنجّم، الدنيء في جانبين، والجليل في الجانب الثالث، و«روكيستر»[268] هذا الـ «روكيستر» الغريب، المغفّل والروحاني، الأنيق والفاجر، الذي لايتوقف عن السباب، العاشق والمخمور دوماً، وهكذا كان يتباهى على المطران «بُيرنيه»[268] بأنه شاعر رديء،

---

266 – Lambert ، ملك إيطاليا من 894-898. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص1033.

267 – Ormond ، دوق أورموند، (1610-1688) اسمه الحقيقي جيمس بوتلير الأول، كان مع سياسة تشارلز الثاني، وهو الذي سحق الثورة الإيرلندية سنة 1640. انظر: المرجع السابق، ص1365.

268 – هذه الشخصيات من الحاشية القريبة من كرومويل أو المحيطة به، يقدّم هيغو صفاتها التي سيستقي منها طبائع شخصيات مسرحيته.

ورجل لطيف، ورذيل وبسيط، يغامر برأسه دون الاهتمام إلا قليلاً بربح الجولة بشرط أن تسلّيه، جدير بكل شيء، وبعبارة واحدة، جدير بالتحايل والخفّة، بالجنون والتحسّب، بالخساسة والكرم، وهذا المتوحّش «كارّ»268 الذي لايرسم له التاريخ سوى ملمح واحد، لكنه ملمح نموذجي جداً وخصْبٌ للغاية، وهؤلاء المتعصّبين من كلّ مذهب ونوع، «هاريسون»،268 المتزمِّت النهّاب، و«باربون»،268 البائع المتزمّت، والقاتل «سينديركومبا»،268 و«أوغسطين غالاند»،268 المجرم الباكي الورِع، والكولونيل الشجاع «أوفيرتون»،268 الأديب المفوَّه قليلاً، و«ليدلوف»269 الشديد الفظ، الذي سيترك رماده، فيما بعد، وشاهدة قبره في مدينة «لوزان»؛ وأخيراً أنضَّدُ «ملتون وآخرين ممن كانوا نبيهين»، كما تقول مسرحية هجائية كُتبت سنة 1675، عنوانها «كرومويل السياسي»، تذكّرنا بما قلته للتوّ Dantem Quemdam في التاريخ الإيطالي.

لن نذكر كثيراً من الشخصيات الأكثر ثانوية، التي تمتلك كلٌّ منها، مع ذلك، حياتها الواقعية، وفرديتها المتميّزة، والتي ساهمت في الجاذبية التي كان يمارسها هذا المشهد التاريخي الواسع على خيالي. فمن هذا المشهد كتبت هذه المسرحية. صُغْتها شعراً، لأنها راقتني هكذا. وفوق ذلك، سيُلاحظ خلال قراءتها كم كان تفكيري بها قليلاً وأنا أكتب هذه المقدمة، والحيادية التي هاجمت بها مذهب الوحدتين مثلاً. مسرحيتي لاتخرج من لندن، تبدأ في الخامس والعشرين من حزيران سنة 1657،

---

269 — Ludlow (1617-1692) رجل سياسي إنكليزي كان في حزب الطُّهريِّين، وجمهورياً متحمساً، كما كان عضواً في لجنة محاكمة لشارلز الأول. عارض كرومويل عند انفراده بالسلطة. انظر: المرجع السابق، ص1121.

الساعة الثالثة صباحاً، وتنتهي في السادس والعشرين من حزيران ساعة الظهيرة. ويُرى أنها تدخل في القواعد الكلاسيكية، كما يكتبها الآن أساتذة الشعر التراجيدي. ومع ذلك، ليس لهم عليّ أية مِنّة. فأنا لم أؤلّف مسرحيتي هكذا بإذن من أرسطو، بل بإذن من التاريخ، ثم إنني، للغاية ذاتها، أفضّل موضوعاً مكثّفاً على موضوع مبعثر.

واضح أن هذه المسرحية، بِنِسَبِها الحالية، لايمكن أن تؤطّر ضمن عروضنا المسرحية. فهي طويلة جدّاً. وربّما سنعترف أنها كُتِبَتْ، بأجزائها كافة، من أجل المسرح. ولما اقتربتُ من موضوعها لأدرسه، اعترفت، أو اعتقدت أنني أعترف باستحالة أن تُقْبَل عنها نسخة طبق الأصل على مَسْرحنا، في الحال الاستثنائية التي وُضِعَت فيها، بين «شاريبد»[271] الأكاديمي، و «سيلا»[271] الإداري، بين لجان الحكم الأدبي، والرقابة السياسية. كان يجب الاختيار: فإمّا التراجيديا المتملّقة، والماكرة، والزائفة، والملعوبة. وإما المسرحية الحقيقية بفظاظة، والملعونة. الأولى لاتستأهل التأليف؛ لذلك فضّلت الثانية. وعليه، فحينما يئست من أن تُمثّل على المسرح، كرّست نفسي بحرية وانقياد لغرائبية التأليف (الفانتازيا) ولِبَسْطها حتى آخر ثنية من ثنياتها، وإلى التطويرات التي يشملها موضوعها، التي، فيما لو اكتملت بإبعاد مسرحيتي عن خشبة المسرح، فستكتسب فرصة جعلها كاملة تقريباً من الوجهة التاريخية. وفوق ذلك، ليست لجان القراءة إلا عقبة من نوع ثانٍ. وإذا ما حصل

---

271 – خاروبديس وسكولا باليونانية، عملاقتان كانتا تحرسان مضيق «ميسينا» فالأولى تبتلع كل يوم كميات هائلة من الماء مع القوارب التي تجرفها العواصف والأعاصير، وكان البحارة الذين يغيّرون اتجاههم لتفاديها يقعون على نتوءات سكولا ذات الرؤوس الستة، فتفترسهم. ومن ثمّ التعبير: وقع بين شاريبد وسيلا. وقد نجح أوديسيوس في الإبحار بينهما، إلا أن ستة من أتباعه ماتوا. انظر: الأوديسة (بالفرنسية)، ص.ص 181-182.

وسمحت، لها الرقابة المسرحية، وهي تستوعب إلى أيّ حد أخذت صورة كرومويل البرئية والدقيقة والواعية، وصورة عصره عصره خارج عصرنا، بالوصول إلى خشبة المسرح، ففي هذه الحال فقط، قد يتمكن من استخلاص مسرحية من هذه المسرحية تجازف على خشبة المسرح، وستكون مُسْتَهجنة.

إلى هنا استمر في التمسُّك بالابتعاد عن المسرح. وسوف يهجر دوماً في وقت باكر تقاعُدَه الغالي الزاهد، من أجل اضطراب هذا العالم الجديد. فيا ربي، لاتجعلني أندم أبداً على تعريض عَتَمَة اسمي وشخصي، البكر للعثرات، ولعواصف مشاهدي المسرح وأعاصيرهم، ولإزعاجات ما وراء الستار البائسة (وما يَهُمّ الإخفاق أمام هذا!)؛ إذ أدخل في هذا المناخ المتقلّب، السديمي، العاصف، حيث يسيطر الجهل، وتزأر الرغبة، وينحدر الجديرون، وتتجاهل نزاهة الموهبة على الأغلب، وحيث يُوضع حَفَرُ العبقرية النبيل، أحياناً، في غير مكانه، وتنجح السطحية في إنزال التفوُّق الذي يخنقها إلى مستواها، وحيث يُعتبر كثير من الصغار كباراً، وكثير من عديمي الكفاءة، بعبقرية «تالما»[272] وكثير من الأقزام بقوَّة آخيل! ربما ستبدو هذه الدراسة قاتمة، وقليلة الإطراء، لكن ألا تفضي إلى تسجيل الاختلاف الذي يفصل مسرحنا، مكان المؤامرات والشغب، عن الجلال المهيب للمسرح القديم؟

---

[272] – Talma (1763-1826) كاتب مسرحي تراجيدي فرنسي، بدأ تجربته المسرحية بعرض مسرحية «محمّد» لـ «فولتير»، في مسرح «الكوميدي فرانسيز». الذي تركه بسبب خلاف حول عرض مسرحيته «شارل التاسع» ثم عاد إليه ليمثل أدوار شخصيات كورنيه بعظمة لا مثيل لها حتى الآن، مستفيداً من نابوليون بونابرت الذي دعمه بغير حدود. أدخل إلى المسرح إصلاحات جوهرية ولا سيّما في اللباس الطبيعي، ومراعاة حقيقته التاريخية. انظر: موسوعة بوتي روبير، ص1774.

وأياً كان الأمر، أعتقد أنّ من واجبي أن أنبّه مقدّماً، العدد القليل من الناس الذين يجذبهم مثل هذا المشهد، إلى أن مسرحية مُستخلصة من «كرومويل» قد لا تستغرق دوماً أقل من مائة عرض من العروض. فمن الصعب أن يُرسي مسرح رومانتيكي دعائمه بغير هذه الطريقة. وبالتأكيد لو أريد شيء آخر غير هذه الارتجاليات تتنزّه فيها شخصيتان تمثلان نموذجين مجرّدين لفكرة غيبية خالصة، برصانة على خلفية لا عمق لها، لايشغلها إلا قليل من رؤوس الأصدقاء الحميمين، وهما نسختان باهتتان عن الأبطال، أسند إليهما ملء فراغات حدث بسيط، أحادي الشكل، وأحادي الوتر، فلو شُعِرَ بالضيق من هذا، فلن تلزم أكثر من سهرة كاملة لتجلية كل الجوانب لإنسان من النخبة، ولعصر الأزمة، تجليةً عريضة؛ تجلية الأول بطبعه، وعبقريته المتلاقحة مع طبعه، ومعتقداته المهيمنة عليهما، وعواطفه التي تُزعج معتقداته، وطبعه وعبقريته، وأذواقه التي تؤثّر في عواطفه، وعاداته التي تنظّم أذواقه، وتلجم عواطفه، وهذا الموكب الغفير من أناس من شتى المستويات، يجعلهم عملاؤه يدورون حوله؛ وتجلية الثاني بخُلُقه الأخلاقية وقوانينه، وأشكاله، وذهنيّته، وأنواره، وخرافاته، وأحداثه، وشعبه الذي تمحنه جملة هذه الأسباب الأولى، على التوالي، مثل الشمع الرخو. يُلاحظ أن لوحةً كهذه ستكون ضخمة. فبدل الفردية الواحدة، كتلك التي كانت تكتفي بها مسرحية المدرسة القديمة، ستكون لدينا عشرون فردية، أربعون، خمسون، وما لا أدري؟ من كلّ رونق، وكل تناسُب. سيكون في المسرحية جمهور. أليس من اللؤم أن نقيس لها ساعتين من الوقت كي نعطي الباقي لعَرْض الأوبرا - الهزلية، أو لعرض المرجحة؟ أن نختزل شكسبير من أجل «بوبش»[273]؟ —

---

[273] Bobeche المسمّى ماندلار مهرّج مسارح المعرض، اشتهر في عهد الامبراطورية والإصلاح في

وَلْنَدَعِ التفكير بأن تعدُّد الشخصيات التي يحرّكها الحدث، فيما لو أُدير الحدث جيداً، قد يولّد تَعَبَ المُشاهِد، وزحزحة المسرحية. فشكسبير، الفائض بالتفاصيل الصغيرة، هو، في الوقت نفسه، وحتى لهذا السبب، جليلٌ بمؤلَّفه الضخم المتكامل. إنه السنديانة التي ترمي ظلّاً واسعاً بآلاف الأوراق الحادّة والمتقصّفة.

فَلْنأمل ألا يتأخّر، في فرنسا، تعوُّد الناس على تكريس سهرة كاملة لمسرحية واحدة. ثمة مسرحيات في إنكلترا، وألمانيا، تستمرّ ستّ ساعات، وهنا يذكّرنا اليونانيون، الذين يُتكلّم لنا عنهم كثيراً، على طريقة «سكوديري»، بالكلاسيكية السيدة «داسيير»، وبالفصل السابع من كتابها «فن الشعر» خاصة، فَلَقد كان اليونانيين يذهبون إلى حدّ عرْضِ اثني عشرة، أو ست عشرة مسرحيةً في اليوم. لأنَّ الانتباه عند شعب يحب العُروض المسرحية، أكثر تيقُّظاً مما نعتقده. فمسرحية «زواج فيغارو»، وهي عقدةُ ثلاثية «بومارشيه» العظيمة، كانت تشغل السهرة بأكملها، فمنْ ملَّ منها أو تعب؟ لقد كان بومارشيه جديراً بالمجازفة بالخطوة الأولى نحو غاية الفن المعاصر هذه، التي يستحيل إظهار هذا العمق فيها خلال ساعتين، ولا هذه الميزة الأكيدة الناتجة عن حدث عريض، وحقيقي ومتعدد الأشكال. لكنْ، قد يقال – إن هذا العرض المسرحي، المكوّن من مسرحية واحدة، سيكون رتيباً، وقد يبدو طويلاً. يا لها من خطيئة! بل على العكس، قد يتخلّص من طوله ورتابته الراهنَيْن وماذا نصنع الآن بالفعل؟ تُقسَم مَباهج المُشاهد إلى قسمين منفصلين. يُعطَى أولاً ساعتَيْن من المتعة الجادّة، ثم ساعة متعة باهتة؛ ومع ساعة الاستراحة التي لانعدُّها من المتعة، يصبح المجموع أربع ساعات. فماذا يمكن أن تفعل المسرحية الرومانتيكية؟ قد تطحن وتخلط

فرنسا. انظر: المرجع السابق، ص243.

هذين النوعين من المتعة بطريقة فنية. قد تجعل الحضور، في كل حفلة، ينتقلون من الجدّ إلى الهزل، ومن الإثارات الضاحكة إلى المشاعر الممزّقة، ومن الجسيم إلى العَذْب، ومن الممتع إلى القاسي. لأن المسرحية، كما اعتمدنا سابقاً، هي المتنافر — المُضحك مع الجليل[274]، والروح تحت ستار الجسد، والتراجيديا تحت نقاب الكوميديا. ألا ترون أن هذه العروض، وهي لاتقدّم سوى مسرحية واحدة، إذا هدأت فيكم انطباعاً بانطباع آخر، وغلّبتْ شيئاً فشيئاً، التراجيدي على الكوميدي، والبهيج على المُرْعِب، وارتبطت حتى بالحاجة إلى إغراءات الأوبرا، تساوي عروضاً أخرى كثيرة؟ إن المسرح الرومانتيكي قد يُعِدُّ، ممّا هو على المسرح الكلاسيكي عِلاَجٌ مقسوم إلى جرعتَيْن، طعاماً لاذعاً، ومتنوّعاً ولذيذاً.

ها أنذا أنتهي مما كان لديَّ لأقوله للقارئ. وأنا أجهل الطريقة التي سيتلقّى النقد بها هذه المسرحية، وهذه الأفكار الوجيزة، المجرّدة من ألوانها، وتفرُّعاتها، والمجموعة على عَجَلٍ، وبهاجسِ سرعة إنهائها. لا شكَّ في أنها قد تبدو لـ «تلامذة «لاهارب».» سفيهة جداً، وغريبة للغاية. لكنها وإن كانت، بالمصادفة، معرّاة ومُختزلة تماماً، تستطيع المساهمة في أن تضع على جادّة الصواب هذا الجمهور ذا التربية المتقدّمة جدّاً، وما على الكتابات المتميّزة الكثيرة، كتابات النقد أو التطبيق، الكتب أو الصُّحف، التي نضجت في نظرتها إلى الفن، إلا أن تتبع هذا الدافع دون الانشغال فيما إذا جاءها من إنسان مجهول، ومن صوت بلا سلطة، ومن مؤلّف

274 — Mme Dacier (1647– 1720) علاّمة فرنسية ترجمت للكتاب الإغريق معظم مؤلفاتهم، والإلياذة (1699)، والأوديسة (1708). كانت قائدة للمعركة الثانية بين القدماء والمحدثين، ووقفت إلى جانب القدماء في كتابها «أسباب فساد الذوق» (1714). وهي زوج أندريه داسيير. انظر: المرجع السابق، ص493.

ضئيل القيمة. إن هذا الدافع جَرَسٌ من نحاس يدعو الجماهير إلى المعْبَدِ الحقيقي، والإله الحقيقي.

ثمة اليوم النظام الأدبي القديم كالنظام السياسي القديم. والقرن الماضي لايزال يرمي بثقله كُلِّيًّا تقريباً على هذا القرن. ويضطهده تحديداً في مجال النقد. إنكم لَواجدون، مثلاً، أُناساً أحياء يكرِّرون لكم هذا التعريف للذوق الذي فاتَ فولتير: «الذوق في الشعر والذوق في تزيين النساء شيء واحد». وهكذا فالذوق هو التأنّق. إنه كلام فريد يُزيِّن بصورة ساحرة أدب القرن الثامن عشر، المتبرِّج، والمرقّش، والمعفّر بالمساحيق، أدب الترتيب، والزركشة، والزينة الكريهة. هذا الكلام يقدّم تلخيصاً جيداً عن عصر لم يستطع معه أصحاب العبقريات الأكثر سموقاً أن يتواصلوا دون أن يصيروا صغاراً، على الأقل في جانب واحد، مع زمن استطاع فيه «مونتسكيو» ووجب عليه أن يُشيد «معبد غنيد»[275]، ويُشيد فولتير «معبد الذّوْق»[276]، ويُبدع جان جاك روسو «عرّاف القرية»[277].

الذوق هو محرّك العبقرية. وهذا ما سَيُرسي دعائمه عمّا قريب، نقدٌ آخر، نقْدٌ قوي، وحاسم، وعالم، نقد عصر يبدأ بدفع انبجاسات شديدة تحت أغصان المدرسة القديمة، الجافة الشائخة. هذا النقد الشاب، الرزين بِقَدْر طَيْش النقد القديم، والعلاّمة بِقَدْر جَهْلَ ذاك النقد، خلق سَلَفاً أصواتاً مسموعة، ومن المدهش أحياناً أن توجد في

---

275 – Le temple de Gnide (1725) قصيدة نثرية للفيلسوف مونتسكيو.

276 – Le temple du gout (1733) كتاب نقدي يتضمن هجوماً على النظام الملكي في فرنسا، سبّب لفولتير إلى جانب الرسائل الفلسفية والرسائل الانكليزية النفيّ إلى اللورين.

277 – Le devin du village (1752) تمثيلية غنائية من تأليف روسو.

أوراق الجرائد الخفيفة مقالات رائعة صادرة عنه. إنه، وقد اتّحد بكل ما هو متفوّق وجسور في الآداب، هو الذي يخلّصنا من حالتين: الكلاسيكية اللاغية، والرومانتيكية الزائفة التي تجرؤ على الظهور أمام قَدَمَيّ الحقيقة لأنّ للعبقرية الحديثة ظلالها، وتجربتها العكسية، والمتطفّل عليها، وكلاسيكيتها، التي تتسلّق عليها، وتصطبغ بألوانها، وتأخذ كِسْوتها، وتلتقط فُتاتها، ومِثْل تلميذ الساحر، تستخدم كلمات محفوظة في الذاكرة، وعناصر حدث تجهل سِرَّهُ. وهكذا يَرتكب التلميذ حماقاتٍ عانى مُعلّمه العذاب ألف مرّة من أجل إصلاحها. أما ما ينبغي تحطيمه قبل كلّ شيء، فهو الذوق القديم الزائف. يجب نزْعُ صَدَئِهِ عن الأدب الراهن. إنّه يتآكله ويجعل لونه كامداً. ويتحدَّث إلى جيْل يافع، وشديد، وقويّ لايفهمه. لا يزال ذَيْل القرن الثامن عشر يَنْجَرُّ في القرن التاسع عشر؛ لكن قطعاً لسنا نحن، الشباب الذين رأينا نابوليون بونابرت، من سيحمل له ذيله.

إذاً نحن نبلغ اللحظة التي نرى فيها أنّ النقد الجديد سوف يُدرك بصورة عامة، وعمّا قريب أنه يتحتّم تقويم الكُتّاب ليس بِحَسَبِ القواعد والأجناس. وهذه أشياء خارجة عن الطبيعة والفن، إنما بحسب المبادىء الثابتة لهذا الفن من هذا النقد الذي تآكّلَ «كورنيه» بحدَّة، وأَخْرَس «جان راسين»، والذي لم يُعِدِ الاعتبار، على نحو مضحك، لـ «جون ميلتون» إلا بالاستناد إلى القانون الملحمي للأب الـ«أحدب». سنوافق على أن نضع أنفسنا في مكان المؤلّف، وأن نرى الموضوع بعَيْنَيْه، لكي نُقَدِّر مُؤلّف مّا. وسنهجر - والكلام هنا لـ «م. شاتوبريان» - نقد العيوب اللئيم، إلى نقد الجماليات العظيم والخصب. إنها لحظة أن تُمسِكَ الأرواح الخيِّرة بالخيط الذي يربط ما ندعوه في العادة، بحسب نزوتنا الخاصة، عيباً، بما ندعوه جمالاً. فالعيوب، على الأقل ما نُسمّيهِ هكذا، هي غالباً شرط ولادة الميزان الضروري والحتمي.

العباقرة يتعرّفون النجوم لحظة ولادتها Scit genius , natal comes qui temperat astrum. وأين نجد شيئاً دون عيوب؟ وأين نجد موهبة لاتحمل ظلامها مع نورها، ودخانها مع توهّجها؟ فقد لاتكون الشائبة إلا النتيجة التي لايمكن فصلها عن الجمال. هذا الإدراك المتعثّر، الذي يصدمني عن قُرْب، يُكمِل فعل (النقد الإيجابي)، ماثحاً التميُّز لمجموع المؤلَّف. مع أن محو العيوب يعني محو الميزات. والأصالة تتكوّن من ذلك كلّه. والعبقرية ليست مستوية بالضرورة. إذ لايوجد جبل عالٍ دون هوّةٍ سحيقة. ولو ملأتم الوادي بالجبل، فلن يتكوّن لديكم سوى سَهْب، وسبخة، وسهل «سابلون» بدل جبال الألب، وقُبّرات لا نسور.

وينبغي أن يُحسب حساب أهمية الزمن، والمناخ، والمؤثّرات المحليّة فالإنجيل، وهوميروس يجرحانا أحياناً حتى بجلالهما. فمن يَودُّ أن يحذف منها كلمة واحدة؟ إن عجْزنا ينفر غالباً من الجسارة المستوحاة من العبقرية، بسبب انعدام المقدرة على مجابهة الأشياء بمثل هذا الإدراك الواسع. ومرّة أخرى نقول: ثمة من هذه العيوب عيوبٌ لا تَعْثر «راسين» إلا في روائع مؤلّفاته؛ فللعبقريات المتميّزة عيوبها المتميّزة.278 يُعاب على شكسبير إفراطه الغيبي، والفكري، ومشاهِدُه الزائدة، والفواحش، واستخدام صيغ أسطورية بالية في عصره، وإفراطه في الغرابة والغموض، والذوق الرديء، وتفخيم الأسلوب وخشونته. إن للسنديانة، هذه الشجرة التي كنا نُقارنها قبل قليل مع شكسبير، والتي تتشابه معه في أكثر من جانب، إنّ لها هيئة غريبة، وأغصاناً عُقَدية، وأوراقاً قاتمة، وقشرة حادة خشنة؛ إنّما هي السنديانة.

---

278 ـ أو : للعظماء أخطاؤهم وهذا قد يعطي المعنى لعبارة هيغو:
Il n est donne qu a certain genies d avoir certains defauts

لهذا السبب هي سنديانة. أمّا إن أردُتم جذعاً أملس، وأغصاناً مستقيمة، وأوراقاً من الأطلس، فتوجّهوا إلى شجرة البتولة الشاحبة، وإلى شجرة البيلسان المجوّفة، والصفصاف الباكي؛ إنما دَعُوا السنديانة الضخمة وشأنها. لاترجموا من يظلّلكم.

إنني اعرف مثل أيّ شخص عيوب مؤلّفاتي العديدة والفادحة. وإذا حصل ولم أصحّحها إلا نادراً جداً، فلأنني أنفرُ من العودة، بعد فوات الأوان، إلى شيء تمّ إنجازه. وأنا أجهل فنّ ترميم الجمال في مكان تشوّهه، ولم أستطع أبداً أن أستعيد الإيحاء بصَدَد مؤلّف خامد. ومن جهة أخرى، أيّ شيء فعلتُ يساوي هذا التّعبَ؟ إني لأَوَدُّ أن أجرّد عقلي من عيوبه بدلاً من إضاعة الوقت في مَحْو نواقص مؤلّفاتي. فطريقتي أنني لا أصحّح مؤلّفاً في مؤلّفٍ آخر.

لكن، أيّاً كانت الطريقة التي عُولج بها كتابي، فأنا ملتزم بعدم الدفاع عنه لاجملةً ولاتفصيلاً. إن كانت مسرحيتي رديئة، فما نفع الدفاع عنها؟ وإن كانت جيدة فلماذا الدفاع عنها؟ سوف يُنصفها الزمن، أو سوف يقتص منها. لأن نجاح اللحظة الراهنة ليس إلا شأن الكُتبي. إذاً، أذا ثار غضب النقد على نشر هذه المحاولة، فسأدعه يثور. وماذا عساي أن أجيبه؟ لست ممن يتكلمون من فم جراحهم، كما يقول الشاعر الكاستيلاني:

Por la boca de su herida

كلمة أخيرة، لقد تمكنّا، من خلال هذه المقدّمة الطويلة قليلاً عبر كثير من المسائل المتنوّعة، من ملاحظة أنني، على العموم، امتنعتُ عن تفصيل رأيي الشخصي في نصوصٍ عديدة، وشواهد، وحُجج. ومع ذلك، ليس سبب هذا أنها خطأ في

نظري ـ «فإذا أقام الشاعر الأشياء المستحيلة بحسب قواعد فنه، يرتكب خطيئة لاجدال فيها؛ لكنها تتوقف عن كونها خطيئة عندما يصل بهذه الوسيلة إلى الغاية التي قصدها؛ لأنه وجد ما كان يبحث عنه.» ـ «ويعتبرون كلّ ما لا تسمح لهم أنوارهم بفهمه، هُرَاءً. وعلى نحو خاص، يصفون هذه الأماكن الرائعة التي يخرج فيها الشاعر من العقل ذاته بغية دخول العقل بصورة أفضل، بأنها مثيرة للسخرية. هذا المبدأ الذي يعطي، في الواقع، قاعدة بألا تُراعى أحياناً أية قاعدة، إنما هو لُغْز الفن الذي ليس سهلاً إسماعه لأناس بلا أيّ ذوق... حيث إنّ نوعاً من شذوذ الذهن يجعل ما يصدم الناس في العادة، غير محسوس». ـ من يقول ذاك؟ إنه «أرسطو» ومن يقول هذا؟ إنه «بوالو». يُلاحظ من هذه العيّنة وَحْدَها أنني ربما استطعت، كأيٍّ إنسان آخر، أن أتدرّعُ بأسماء أعلام، وأن أتخفّى وراء سُمعاتهم. لكني أردت أن أدع هذا الضَّرْب من المُحَاجَّة لأولئك الذين يعتقدون أنني لا أُقهر، وكونيٌّ، ومَهيْب. أما من جهتي فأنا أفضل البواعث على الحجج؛ إذا إنني دوماً أحببتُ الأسلحة أكثر من شعارات النّبالة[279].

تشرين الأوّل 1827

279 ـ البواعث les raisons والحجج Les autorites ، يقصد أنه مع التعليل المنطقي العلمي أكثر مما هو مع الجدل الذي قد لايفضي إلا إلى استنتاجات نظرية صِرْف.

# في شكل خاتمة

كان فيكتور هيغو ـ كما أشرنا ـ في الخامسة والعشرين من عمره عندما كتب مقدمة كرومويل، فصبّ فيها حصيلة قراءاته المدهشة كي يضع مبادىء نظرية الدراما الرومانتيكية. وقد حاولنا في ترجمتنا هذه أن نلاحق أفكاره المتعرّجة حيناً والمتداخلة حيناً آخر، وما شعرنا بالحرج من خطورة لغته التي لاتدلّ دوماً على المعنى الدقيق إلا عند العودة إلى تدقيق النص العربي المترجم. فالرجل شاعر يُطلق لغته وراء خياله الجامح ثم يعود بها إلى أدنى مستوى تعبيري ليُطلقها من جديد في فضاء الشاعرية وهكذا. ولم يكن لِيُفرّق بين الإسبانية واللاتينية والفرنسية القديمة وهو يستشهد بآداب هذه اللغات، مما أوقعنا في مشكلات عسيرة ربّما لم ننجح أبداً في حلّها، مع أننا راعينا السياق إلى أبعد الحدود.

واختصاراً لكلّ التخمينات الخاصة بصلاحية النص العربي واقترابه من النص

الأصلي، نقول: كانت ترجمتنا لهذه المقدّمة مجازفة قضينا في مُداراتها وقتاً أطول من الوقت الموضوع في الحسبان. ولسنا ندري إن كانت أهمية النص، نقدياً وأدبياً، ستُقلّل من نواقص مجازفتنا، ولكننا سنترك للمستقبل أمنية تطوير فهمنا له، وتعميق ما أثبتناه من شروح، وحواشٍ. طبعاً لاضير في أن يكون أيُّ سعْيٍ علمي محفوفاً باحتمالات الإخفاق وانعدام الجدوى، فالبحث العلمي محاولات مستمرّة والنجاح هو النادر فيها. إنما الضير في ألا يخاف الباحث من مجهول بحثه. وهذا ما حصل لنا في البداية حيث زيّنت لنا الشجاعةُ كلَّ كلمة في النص بالسهولة وقُرْب المنال. والآن ذابت الزينة، وانبثق من تحتها الخوف الذي نرجو أن يصير لنا رفيقاً دائماً، ففيه العذاب وضبط الأحكام معاً.

ولقد جهدنا في سبيل تسهيل قراءة نصّ المقدّمة العاجّ بالأسماء، والأعمال الأدبية منذ عصر هوميروس حتى القرن الثامن عشر، ألا نفوّت شيئاً على القارئ الذي قد يكون على اطّلاع أدبي واسع، وقد لايكون. ففي الحال الأولى يستذكر ما يعرفه، وفي الحال الثانية يكتشف ما كان يمكن أن يظلّ خافياً عليه. لاشكّ في أننا تجنّبنا على وظيفة الهوامش بتحميلها تفاصيل كثيرة ومتشعّبة، وبالمقابل، وحرصاً منّا على إخراج شرح مترابط منهجياً، قمنا بتوثيق الهوامش توثيقاً شبه تام. وأعراف الترجمة لاتقتضي مثل هذا التوثيق، بل تقتضيه ناحية هامة أخذناها بعين التقدير وهي ترْك المجال مفتوحاً لمن يريد أن يتوسّع في النقاط التي تعرضنا لها، وتمكينه من العودة إلى المصادر التي استعنّا بها. لأنّ ما أثبتناه في الهوامش جزء نريد أن ينوب عن الكل بفكرة عامة، ولايمثّل، في أية حال من الأحوال، جوانب الأشخاص، أو المؤلّفات، أو الظواهر المشروحة كافّة. حتى إنّ عملنا يوحي باستمرار أن ثمّة خطوة لاحقة يجب أن نخطوها، وذلك بتأليف كتاب مختارات من نصوص الأدب الأوروبي أو العالمي،

ومن نصوص النقد كذلك. وهنا تحتلّ الترجمة إلى اللغة العربية المكانة الأولى؛ إذ ليس بيننا من يمتلك عدّة لغات أجنبية بمستوى يؤهّله ليترجم عنها جميعاً. وهنا أيضاً نعود لنؤكّد ضرورة إرساء دَوْر الجامعة في هذا النشاط الداعم للثقافة وللعلم، ولنشاط المؤسسات الأخرى أيضاً.

وفي الختام، نحن نعتقد أن خلوَّ عملنا من الأخطاء استحالة أكيدة، لكنْ ثمة حقيقة ثابتة مفادها أن تَدارُكَ الخطأ يحوِّله إلى ميزة لاتعادلها ميزة. فنرجو من الله أن يعيننا دوماً على تدارك أخطائنا كيما نقدِّم لوطننا ما فيه الفائدة والخير.

# الفهرس

# جدول التصويب

| الصفحة | السطر | الخطأ أو النقص | الصواب أو المطلوب |
|---|---|---|---|
| 9 | 15 | وحداتها | واحدتها |
| | 19 | سيمرَ | سيمرُ |
| 15 | 14 | 1748 | 1784 |
| 26 | 5 | الفنأيات | الفنائيات |
| 28 | 1 | للإدارة | للإرادة |
| 29 | 3 | فاعبه | فاغيه |
| | 9 | تسويغاً | تسويغٌ |
| 36 | 9 | الإدارة | الإرادة |
| | 11 | التغلب | التقلب |
| | 14 | الذي عنه | الذي تمخّضتْ عنه |
| 36 | الهامش 6 | لاردس | لاروس |
| 38 | 5 | وفَقَدَ الفنون كلها | ونَقْدَ الفنونَ كلّها |
| 39 | 5 | ويصلصل | ويصل |
| 44 | 6 | توسّعت | توسّعت |
| | 11-12 | فصل العامين عن (مبّيناً) | وصل العامين معها لأن المقطع واحد. |
| 45 | 11 | الأقتصادية | الاقتصادية |
| 49 | 5 | «فلسفة التاريخ | «فلسفة التاريخ» |
| | 11 | البروسي». | البروسي. |
| 51 | 5 | تُفَيّض | تُقَيّض |
| 54 | 2 | يَسِيمَ | يَسِيمُ |
| 60 | 7 | لا تهتمّ | لا تهمّ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 61 | 20 | لَمَشْهَدٌ | لَمَشْهَدٌ |
| 63 | 8 الحاشية | وقطعن جَسَدَه | وقطّعن أعضاءَ جسده |
| 64 | الحاشية 4 | رقمها 107 | |
| 70 | 3 | على جبله،... | لتكملة السطر من ص72 |
| 72 | 2 | جيش العداء | جيش الأعداء |
| | الحاشية 15 | أخوة «ايثيوكل» | أخوه«ايتيوكل» |
| | الحاشية 16 | إيفانديه | إيفادنيه |
| 73 | 1 | 5 يُبحر | ويُبْحِرُ |
| | الحاشية 18 | لإدارة الآلهة | لإرادة الآلهة |
| 75 | 4 | نفسه 119 | نفسها 119 |
| 77 | الحاشية 20 | بُغته | بُغتَةً |
| 81 | 11-10 | للحكمة | لوصل الكلمتين لأن المقطع واحد |
| 91 | 13 | انظر: تاريخ أرسطو الفلاسفة | أنظر: تاريخ الفلاسفة، أرسطو |
| 93 | الحاشية 44 | سَنِيةٌ | سَفِيةٌ |
| | الحاشية 44 | لم يُخُور | لم يَخُو |
| 94 | الحاشية 46 | أخواها الإلهَيْن | أخواها الإلاهان |
| | الحاشية 48 | يقتلا سببٍ | يقتلا سببَ |
| 97 | الحاشية 54 | ديوينيسيوس | ديونيسيوس |
| 98 | 5 | الوسطية | الوسيطة |
| | 8-6 الحاشية | أرتيا | أورينا |
| 100 | الحاشية 62 | كلهـ | كلَّها |
| 101 | الحاشية 64 | الذهبية | الذهنية |
| 105 | 8 الحاشية | فتأثروا بهما | فتأثرا بها |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 116 | 4 | مع عصر المجتمع | مع عصر من عصور المجتمع |
| 118 | 2 الحاشية | كورينه | كورنيه |
| 119 | 7 | مُدَهشة | مُدْهِشة |
| 120 | 2 | كورينه | كورنيه |
| 122 | 6 الحاشية | ضمن علاقة ضَمْن | ضمن علاقة |
| 123 | 4-1 | المفقود 207 – ميلتون 207 | المفقود – ميلتون |
| 125 | 1 الحاشية | Tarthffe | Tartuffe |
| 128 | 5 الحاشية | مُرادِة | مُرَادِه |
| 135 | 10 | كوريه | كورنيه |
| | 3 الحاشية | وكورينه | وكورنيه |
| 140 | 6 | حيّداً | جيّداً |
| 146 | 15-14 | ما ينبغي – قفل | عندما ينبغي – أَقفِلْ |
| 148 | 3 | تفورفي أرض الفن | تغور |
| | 6 | خاضت | فاضت |
| 153 | 15 | الآسياد | الأسياد |
| 154 | 1 | كلمتان غير واضحتين | (من لَمْس) |
| 156 | 10 | ثنيايه | ثنيانه |
| 160 | 9 | إذا إن اللغات | إذاً إنّ اللغات |
| 162 | 1 | [illegible] | خُجُز |
| 163 | 18 | [illegible] | بالنباهة |
| 164 | 1 | [illegible] | «بوسويه» |
| 171 | 8 | اليونانين | اليونانيون |
| 176 | 14 | [illegible] | إذاً، إذا |